

Mus.th.

2831

p

Mus. Ak.
283/1 12

Riemann

Bayerische Staatsbibliothek



<36645134000018



NEUE SCHULE
DER
MELODIK.

ENTWURF EINER LEHRE DES CONTRAPUNKTS
NACH EINER GÄNZLICH NEUEN METHODE.

VON

DR. HUGO RIEMANN.

LEHRER AM KONSERVATORIUM ZU HAMBURG.

HAMBURG.

KARL GRÄDENER & J. F. RICHTER.

1883.

Musikalische Schriften von H. Riemann.

- Musikalische Logik.** Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems. Leipzig, C. F. Kahnt (1873).
- Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle.** Cassel, C. Luckhardt (1875).
- Die Hilfsmittel der Modulation.** Cassel, C. Luckhardt (1875).
- Musikalische Syntaxis.** Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1877).
- Studien zur Geschichte der Notenschrift.** Leipzig, Breitkopf & Härtel (1878).
- Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1880).
- Die Entwicklung unserer Notenschrift.** Leipzig, Breitkopf & Härtel (1881).
- Musik-Lexikon.** Leipzig, Bibliographisches Institut (1882).
- Die Natur der Harmonik.** Leipzig, Breitkopf & Härtel (1882).
- Die *Μαγνηταί* der byzantinischen liturgischen Notation** (München 1882; Separatabdr. a. d. Sitz.-Ber. der kgl. bayr. Ges. der Wissenschaften).
- Der Ausdruck in der Musik.** Leipzig, Breitkopf & Härtel (1883).
- Elementarmusiklehre.** Hamburg, K. Grädener & J. F. Richter (1883).
- Neue Schule der Melodik.** Entwurf einer Lehre des Kontrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode. Hamburg, K. Grädener & J. F. Richter (1883).
- Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule** (1. Theil [in Buchform]: System und Methode; 2. Theil: Materialien [Elementarschule; technische Vorstudien; Ornamentik; rhythmische Probleme]). Hamburg, D. Rahter (unter der Presse).
- Musikalische Dynamik und Agogik.** Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Theorie der musikalischen Metrik und Rhythmik. MS.



Vorwort.

Die fortschreitende Erkenntniss des Wesens der Harmonie bedingt eine vollständige Ungestaltung der musikalischen Satzlehre. Wenn nicht Männer wie Hauptmann und Helmholtz umsonst über die Urgesetze der Verbindung der Töne nachgedacht haben sollen, wenn nicht fortdauernd eine mit der musikalischen Praxis immer mehr ausser Zusammenhang kommende spekulative Theorie der Musik sich als etwas der gelehrten Wissenschaft angehöriges separat entwickeln soll, so muss das alte Handwerkszeug bei Seite gelegt werden und ein neues, im frischen Feuer geschmiedetes an seine Stelle treten.

Man hat bisher noch merkwürdig wenig Gewicht auf die bedeutsame Thatsache gelegt, dass die grössten neuern Meister, ein Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Liszt eine strenge Schulung im Tonsatz im alten Sinne nicht durchgemacht haben; ein Fétis hätte, wenn er konsequent sein wollte, den einen wie den andern für einen nur halb gebildeten Musiker erklären müssen. Es ist jedenfalls ein sehr bedenkliches Zeichen für den Werth jener alten Schule in unserm Jahrhundert, dass gerade die schöpferkräftigsten Meister ihrer beinahe entbehren konnten. Zwar findet das Genie seine Wege selbst; aber wo ihm ein guter Wegweiser zu Hülfe kam, da hat es den rechten Weg noch allezeit schneller gefunden. Wer wollte leugnen, dass Haydn, Beethoven, dass Schubert, Schumann, Wagner, Liszt solche Wegweiser hatten? aber nicht in der Schulstube, nicht aus

Büchern lernten sie, was ihnen noth that, sondern in der lebendigen musikalischen Praxis aus dem Werken ihrer Vorgänger; Haydn lernte von Philipp Emanuel Bach, Beethoven lernte von Haydn, Schubert von Haydn, Mozart und Beethoven und so vererbte und entwickelte sich durch die Praxis die moderne Kunst, welche die nachhinkende Theorie noch nicht zu analysiren vermochte.

Es wäre aber das Todesurtheil für alle Pädagogik, wenn man diesen Zustand als normal anerkennen und auf einen zeitgemässen Ausbau der Theorie verzichten wollte. Die jetzt veraltete Lehrmethode hat in einer Zeit, welche sie im Einklang mit der Praxis fand, viel zu grosse Resultate gefördert, als dass man sie gering schätzen dürfte; und auch das, was sie der jetzt lebenden wie den letztverstorbenen Generationen leistete, ist respektabel genug, um das volle Vertrauen zu erwecken, dass sie einer durchgreifenden Reform fähig ist, die sie auch bei ihren jetzigen Verächtern in vollen Respekt setzen muss.

Mit den alten Hausregeln der Verbindung der Consonanzen, der vorzubereitenden Dissonanzen, abwärts zu führenden Septimen und aufwärts zu führenden Leittöne kommen wir heute nicht mehr weit — und doch sind sie Kern und Schale der älteren Lehre vom musikalischen Satz. Die praktische Harmonielehre, welche sich seit etwa anderthalb Jahrhunderten neben dem unverrückt an den Traditionen des 14. Jahrhunderts festhaltenden Kontrapunkt entwickelte, war im Grund auch nur eine Andersformulirung derselben Lehre, auf welche nur sehr allmählich die Erkenntniss der grundlegenden Thatsachen der Harmonik Einfluss gewann. Eine volle Nutzbarmachung der genialen Gedanken eines Rameau, Tartini, Hauptmann, Helmholtz ist aber nur möglich, wenn die Methode der Harmonielehre von Grund aus neu aufgebaut, d. h. wenn vor allem die Generalbassbezeichnung aufgegeben wird, welche mit ihrer Konstruktion aller Akkorde über dem jeweiligen Basstone der Entwicklung wahren harmonischen Verständnisses hinderlich sein

muss. Rameaus fingirter „Fundamentalbass“, sowie seine Nachahmungen bis auf die „Fundamente“ in Mayrbergers „Lehrbuch der musikalischen Harmonik“ (1878), wie Gottfried Webers Buchstaben-Akkordschrift mit ihren Vervollkommungen bis in E. F. Richters „Harmonielehre“ sind Versuche, trotz dem Generalbass die theoretischen Erörterungen zu vertiefen, und das Wesen der Harmonie zu ergründen. Hauptmann wäre wohl der Mann gewesen, welcher den Generalbass definitiv beseitigen konnte; vielleicht beschäftigte ihn aber die spekulative Theorie noch zu intensiv, als dass er bereits zu einer Neugestaltung der praktischen Lehre hätte kommen können. Der Versuch von O. Tiersch, auf Grund von Hauptmanns und Helmholtz' Forschungen zu einer Neugestaltung der Methode zu gelangen, scheiterte an der Wahl zu komplicirter und nicht zu einer neuen Bezifferung fortbildbarer Elementarbestimmungen. Möge man es mir nicht als Vermessenheit auslegen, wenn ich in meiner „Skizze eine neue Methode der Harmonielehre“ (1880) bis jetzt den einzigen fruchtbaren Versuch sehen muss, die Generalbassbezifferung durch eine Bezifferung zu ersetzen, welche die Harmoniebedeutung der Akkorde und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen erkennen lässt, d. h. zugleich einen Fundamentalbass in Rameaus Sinne mit vorstellt.

Die vorliegende neue Skizze schliesst an jene an. Dass der Kontrapunkt nicht ein anderes Princip haben könne als die Harmonielehre, dieser Einsicht wird sich kaum jemand verschliessen, wenn es auch in letzter Zeit öfter vorgekommen sein wird, dass ein Schüler die Harmonielehre nach Hauptmann, den Kontrapunkt aber nach Fux (1725) oder Bellermand (1861) studirt hat, d. h. dass er nach einem Einblick in den gegenwärtigen Stand der Erkenntniss des Wesens der Harmonie den praktischen Satz nach den Grundsätzen der Theoretiker des 14. Jahrhunderts übte. Es ist ein grosses Verdienst S. Dehns (Harmonielehre S. 294), es zuerst ausgesprochen zu

haben, dass der Kontrapunkt seinen Ausgang vom vierstimmigen Satze zu nehmen, d. h. aus der Harmonielehre heraus zu wachsen hat, dass nicht Intervallfortschreitung sondern Akkordverbindung auch sein Wesenskern ist.

Meiner Ansicht nach besteht zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt ein Unterschied nicht, es sei denn der, dass man unter Harmonielehre die Lehre vor der Harmoniebedeutung der Akkorde und die Übungen im Verbinden der Akkorde auf Grund bezifferter Beispiele versteht, unter Kontrapunkt dagegen die Übungen in der selbstständigen Harmonisirung gegebener Melodien, d. h. die Probe auf das, was man im Kursus Harmonielehre gelernt hat. Der sogenannte „ungleiche“ Kontrapunkt, die Einführung von Durchgangstönen und Vorhalten gehört nicht schlechterdings in diesen zweiten Kursus, sondern kann und sollte ebensogut erst an bezifferten Beispielen geübt werden, wie der Satz Note gegen Note. Das ist der Grund, weshalb ich die vorliegende Skizze nicht als ein Lehrbuch des Kontrapunktes, sondern als Lehrbuch der Melodik bezeichnet habe; der Nachtitel ist aber dennoch dadurch gerechtfertigt, dass dasselbe alles das, was die üblichen Lehrbücher des einfachen Kontrapunkts bieten, abhandelt. Sehe man also darin nichts anderes als die direkte Fortsetzung meiner ersten Skizze. Zusammen mögen beide mit einigen vielleicht noch nachfolgenden — wills Gott! — die Skizze einer neuen Methodik des musikalischen Satzes vorstellen.

Die freundliche Aufnahme, welche meine bisherigen theoretischen Schriften bei denen gefunden, welche das neue nicht mit misstrauischem Auge betrachten, weil es neu ist, sondern den Fortschritt in der Erkenntniss der Bildungsgesetze der Kunst überall mit Freude begrüßen, wird hoffentlich auch diesem neuen Versuche nicht versagt bleiben!

Hamburg, im Sommer 1882.

Hugo Riemann.

Inhalt.

Vorwort.

Einleitung. (Das Wesen des Melodischen. Plan des Buches).

	Seite
I. Kapitel: Die Tonleitern.....	1—35
§§ 1. Tonleitern als arpeggierte Akkorde mit Durchgangstönen. Die 36fache Möglichkeit der harmonischen Bedeutung jedes Stimm-schrittes. 2. Tonleiter der Durtonika (ionisch). 3. Tonleiter der Molltonika (äolisch resp. phrygisch) oder mit grosser Sexte und Septime resp. kleiner Untersext und Unterseptime. 4. Tonleiter der Dominante in Dur (mixolydisch). 5. Tonleiter der Durdominante in Moll (mit kleiner Sexte und Septime). 6. Tonleiter der Unterdominante in Dur (lydisch). 7. Tonleiter der Unterdominante in Moll (dorisch resp. äolisch). 8. Tonleiter der Molloberdominante in Moll (phrygisch resp. hypophrygisch). 9. Tonleiter der Mediant in Dur (äolisch resp. phrygisch). 10. Tonleiter der Untermediant in Dur (dorisch resp. äolisch). 11. Tonleiter der Obermediant in Dur (phrygisch resp. hypophrygisch). 12. Tonleiter der Mediant in Moll (ionisch). 13. Tonleiter der Untermediant in Moll (lydisch). 14. Tonleiter der Obermediant in Moll (mixolydisch). 15. Tonleiter des Seitenwechselklangs (Mollunterdominante) in Dur. 16. Tonleiter des Gegenterzklangs in Dur (lydisch). 17. Tonleiter des schlichten Terzklangs in Dur. 18. Tonleiter des Gegenterzklangs in Moll (phrygisch resp. hypophrygisch). 19. Tonleiter des schlichten Terzklangs in Moll. 20. Resumee. Weitere Möglichkeiten. Zusammenstellung der § 2—19 betrachteten Skalen. Bedeutung der neuen Skalenlehre für den praktischen Kontrapunkt. 21. Tonleitern dissonanter Akkorde: der übermässige Quintakkord und der Septimenakkord mit übermässiger Quinte. 22. Der verminderte Quintakkord und der Septimenakkord mit verminderter Quinte. Der übermässige Sextakkord. 23. Chromatische Durchgänge. Orthographie der chromatischen Tonleitern.	

	Seite
II. Kapitel: Der Satz zwei Noten gegen eine	35—60
§§ 24. Der ungleiche Kontrapunkt. 25. Nachschlagende Akkordtöne. Vermehrte Gefahr der Oktaven- und Quintenparallelen. Accent-Oktaven und Accent-Quinten. Nachschlage-Oktaven und Nachschlage-Quinten. Brechungsquinten. 26. Durchgangstöne und Wechseltöne. Nachschlagende Septimen und Sexten. 27. Synkopierung. Pausen. Reperkussion. 28. Der fünfstimmige und sechsstimmige Satz (Note gegen Note). Terzverdoppelung. Verdoppelung dissonanter Töne. 29. Schwere Wechseltöne, schwerer, fingirter und springender Durchgang, umspringende Wechseltöne. Der übermässige Sekundschritt. 30. Figuration im fünf- und sechsstimmigen Satze. 31. Letzte Freiheiten: freier Vorhalt und Anticipation.	
III. Kapitel: Drei und mehr Noten gegen eine	60—92
§§ 32. Drei Noten gegen eine. Wechseltöne. Verzierungen. Systematische Übersicht der Figurirung der Stimmschritte mit Durchgängen. Verlassene Durchgänge und verlassene Wechselnoten. Verhüllte Durchgänge. 33. Die Synkopation bei drei Noten gegen eine. 34. Der sieben- und achttimmige Satz. Pausiren einzelner Stimmen. 35. Der dreistimmige Satz. Elliptische Darstellung der Akkorde. Mangelnde Bassführung. Figuration des dreistimmigen Satzes. 36. Vier und sechs Noten gegen eine. Der zweistimmige Satz. Akkordfiguration. Zusammenstellung von Arpeggiomotiven.	
IV. Kapitel: Gleichzeitige Durchgänge in mehreren Stimmen	92—155
§§ 37. Doppelte Durchgänge in gleichen Noten. Skalen in Parallel- und Gegenbewegung. Terzentonleiter und Sextentonleiter. Systematische Untersuchung der Skalen in Gegenbewegung. 38. Drei und vier Stimmen in gleichen Noten figurirt. Skalen in Sext- und Quartsextakkorden. Chromatische Skalen in verminderten Dreiklängen und verminderten Septimenakkorden. Tripel- und Quadrupelskalen in Gegenbewegung. Beispiele aus Beethoven'schen Sonaten. 39. Gebrochene Terzen- und Sextenskalen und andere sequenzartige Figurationen. Abweichende Gestaltungen durch Triolenbildung, durch Wechsel der Richtung der Brechung, durch Einschaltung von Anticipationen, von Durchgängen etc. 40. Verbindung verschiedener Arten der Figuration in zwei Stimmen. Tonleiterfiguration und Akkordfiguration. Skalendurchgänge unterbrochen durch nachschlagende Akkordtöne. 41. Figuration zweier Stimmen in ungleichen Werthen. Parallelskalen in Werthen von 1 : 2. Ebensolche Skalen in Gegenbewegung. Durchgangsbe- deutung langer Noten. Harmonische Analyse einer Bachschen Fuge.	

	Seite
V. Kapitel: Anleitung zum freien Kontrapunkt (ohne gegebene Harmonien)	156—222
§§ 42. Logik der Harmoniefolgen (musikalische Syntax). Die neue Bezifferung als adäquater Ausdruck der Klangvorstellungen. Klangverwandtschaft. Harmonieschritte. 43. Übungen im selbstständigen Harmonisiren, zunächst an Volksliedern (vierstimmig Note gegen Note), sodann an Chorälen (mit Figuration einzelner Stimmen). 44. Metrik. Rhythmik. Phrasirung. Volltaktige und auftaktige Motive. Die alte Accentlehre und eine neue Fassung derselben. Dynamische Schattierung. Rhythmische Gestaltungen des zwei- und dreitheiligen Taktes (durch Untertheilung oder Zusammenziehung einzelner Taktglieder, durch abweichende Theilung zusammengezogener und abweichende Zusammenziehung untergetheilter Werthe und durch Einführung von Pausen). Bedeutung der Figuration in metrisch-rhythmischer Beziehung. Übungen im Erfinden der Melodie. Liedkomposition, zunächst Chorlieder Note gegen Note, sodann mit Stimmeneinsätzen nach kurzen Pausen, weiter Lieder für eine Stimme mit Klavierbegleitung, Duette mit Begleitung. 45. Nachahmung. Wiederholung, Transposition, Sequenz, Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung. Schluss.	

HN5

Einleitung.

Das Wesen des Melodischen ist das Steigen und Fallen der Tonhöhe, welches als Steigerung oder Verminderung der Spannung und demzufolge der Bewegungsgeschwindigkeit der schwingenden Körper eine elementare Wirkung auf unser Empfinden ausübt, der sich niemand entziehen kann. Das Steigen der Tonhöhe ist wie das Crescendo und Accelerando eine positive Bewegungsform, die daher speziell dem Werden, Entwickeln eines Themas eignet, während das Fallen wie das Diminuendo und Ritardando negativ wirkt, der Wendung zum Schluss eignet. Das vielfach wechselnde Steigen und Fallen einer Melodie ist daher ein ebenso vielmaliges neues Vorwärtstreben und Zurücksinken. Die möglichen Ausnahmen einer zuerst fallenden und steigend schliessenden Melodie wie eines fortissimo-Schlusses oder einer abschliessenden Stretta vermögen die Wahrheit dieser Thatsache nicht umzustossen. Die gekennzeichnete elementare Wirkung ist der nackten Tonhöhveränderung eigen, wie das auf- und absteigende Heulen des Windes oder das Hinauf- und Heruntergleiten auf einer tönenden Violinseite anschaulich machen kann. Diese stetige (nicht stufenweise) Steigerung oder Verminderung der Tonhöhe findet in der Musik nur als sogenanntes Portament ausnahmsweise

Verwendung; ziemlich nahe kommt ihr die chromatische Skala, die aber wie das Portament als allzu naturalistisch mit Masz und Vorsicht zu gebrauchen ist. Die musikalische Melodie stilisirt die nackte Tonhöhenveränderung zur Folge harmonisch gegen einander verständlicher Töne und ersetzt die stetige Tonhöhenveränderung durch die abgestufte, stufenweise. Der Normaltypus einer musikalischen Melodie ist daher die diatonische Tonleiter.

Eine von der Harmonik unabhängige Melodik giebt es überhaupt nicht.*) Es wäre ein zwar ganz interessantes aber letzten Endes wenig fruchtbares Beginnen, Melodien auf Steigung und Fallen der Tonhöhe hin zu kontroliren; denn dabei stellt sich eine ganz unendliche Variabilität heraus, und nur das eine positive Faktum wäre zu gewinnen, dass die Gipfelnote einer Melodie, der höchste Punkt der Steigung und meist auch der dynamische Höhepunkt, in der Regel dem Ende der Melodie viel näher liegt als ihrem Anfang. Das definitive Zurücksinken zur Ruhe, das Aufgeben der Entwicklung vermag das Interesse nicht so lange zu fesseln wie das aufstrebende Werden und Wollen. Die rein ästhetische Lehre von der Melodik ist daher mit wenigen Bemerkungen annähernd erschöpft, während die technische Lehre der musikalischen Melodiebildung nichts anderes ist als die Lehre von der Stimmführung, d. h. eine sehr weitschichtige Disciplin, der Kern der gesamten Lehre des musikalischen Satzes. Wollte man Harmonielehre und Melodielehre völlig trennen, so wäre das nur dadurch möglich, dass man jene auf die theoretische Erklärung der Klangbedeutung der Akkorde beschränkte und die praktische Verbindung der Akkorde gänzlich aus dem Spiel liesse. Wir haben eine Anzahl rein theoretischer Harmonie-

*) Sorge, Vörgemach mus. Komposition, III (1747) S. 420. Anm. „die Harmonie zeuget eine Tochter, das ist die Melodie. Nimmermehr wird einer rechte schöne Melodie machen, wenn er die harmonischen Sätze in ihrem Zusammenhange und Zierde nicht kennt.“

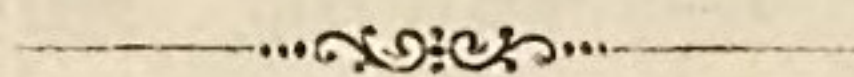
systeme, die sich indess doch nicht ganz der Beleuchtung gewisser Fundamentalsätze der Stimmführungslehre enthalten (Verbot übermässiger Stimmschritte, Leittonfortschreitung, fehlerhafte Parallelen etc). Auch ich habe in meiner „Musikalischen Syntaxis“ (1875) versucht, die natürlichen Fundamente der Harmonik aufzudecken*); dagegen ist meine Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“ (1880) schon der erste Theil einer Lehre von der Stimmführung und behandelt speziell die Stimmführung im Satz Note gegen Note bei gegebenen Harmonien. Doch ist dabei die Lehre von der Verwandtschaft der Klänge in einer Weise in den Vordergrund gestellt worden, welche die Bezeichnung „Harmonielehre“ zur Genüge rechtfertigt; die Stimmführung ist nur als das unentbehrliche Mittel für die praktische Verbindung der Akkorde in ihren elementarsten Formen gelehrt worden. Umgekehrt stellt sich das Verhältniss beider in der vorliegenden Skizze: Die Lehre von der Stimmführung, der melodischen Bewegung ist das eigentliche Objekt der Darstellung und die Harmoniefolgen kommen nur in Betracht, sofern sie den unentbehrlichen inneren Halt aller Melodien bilden. Auch die Lehre von der freien Harmonisirung gegebener Melodien gehört deshalb hierher und nicht in die Harmonielehre; dort handelte es sich darum, verschiedene Stimmführungen für dieselbe Harmoniefolge anzuwenden, hier werden verschiedene Harmoniefolgen zu suchen sein, welche sich derselben Melodie unterordnen.

Der Weg, den wir einzuschlagen haben, ist hiernach leicht vorgezeichnet. Im Anschluss an die Skizze der Harmonielehre werden wir zuerst zu untersuchen haben, in welcher Weise eine oder mehrere Stimmen eines mehrstimmigen Satzes mit vorgeschriebenen Harmonien und einer gegebenen Stimme sich durch Noten kleinerer Werthe bewegen können, d. h. wir haben Akkordfigurationen, Durchgänge, Vorhalte und Anticipa-

*) Vgl. auch meinen Vortrag „Die Natur der Harmonik“ (1882).

tionen zu definiren und ihre praktische Einführung zu üben. Nachdem dadurch noch besser als durch die Lehre von den Akkorden die Unterscheidung des Harmonischen vom spezifisch Melodischen erlernt worden, kann dazu übergegangen werden, gegebene Melodien mit freier Wahl der Harmonien mehrstimmig auszusetzen, stets unter Festhaltung der maßgebenden Gesichtspunkte der harmonischen Satzbildungslehre (Syntaxis), aber unter besonderer Berücksichtigung der durchgehenden und vor- oder nachschlagenden Töne als rein melodischer, in der Bezifferung nicht vorzusehender Elemente.

Nach diesem kurzen Ausblick auf das zu begehende Feld treten wir sofort in die methodische Untersuchung selbst ein.



NEUE SCHULE

DER

MELODIK.



I. Kapitel.

Die Tonleiter.

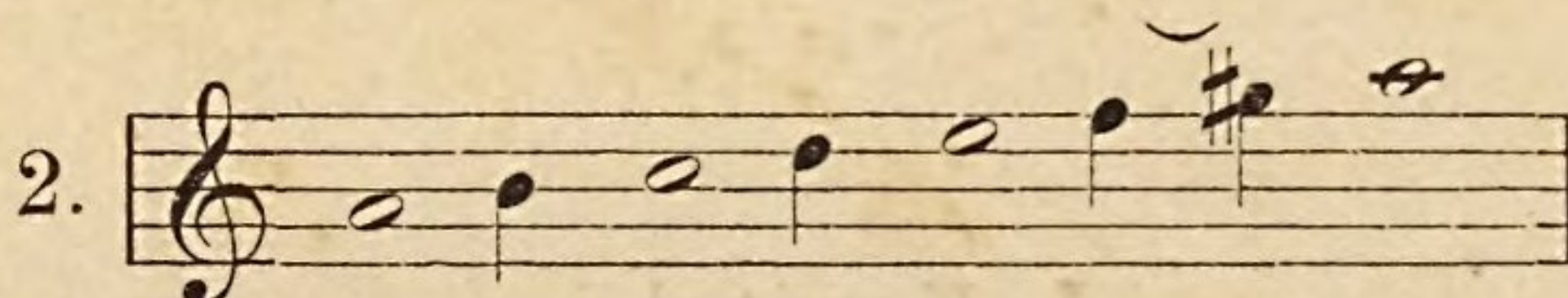
§ 1. Tonleitern als arpeggierte Akkorde mit Durchgangstönen.

Die Tonleiter einer Tonart ist nichts anderes als der tonische Akkord derselben in ein Arpeggio auseinandergelegt mit Ausfüllung der Lücken durch melodische Zwischentöne (Durchgangstöne):



Beisp. 1a) ist der *c*-Durakkord mit Durchgangstönen, b)—d) der *a*-Mollakkord (*e*-Unterklang) mit Durchgangstönen; die verschiedene Gestalt der „melodischen“ Molltonleiter im Auf- und im Absteigen erklärt sich vollständig ausreichend aus melodischen Rücksichten, da die aufsteigende den Dur-

leitton (*gis*) zum Schlusstone *a* (der Unterquinte) einführt, der absteigende dagegen der Molleleitton (*f*) zum Haupttone *e*. Das *fis* im ersten wie das *g* im zweiten Falle sind geboten zur Vermeidung des unmelodischen (zu grossen und auch schwer verständlichen) Intervalls der übermässigen Sekunde *f—gis*. Die sogenannte „harmonische“ Molltonleiter:



(im Steigen wie im Fallen gleichlautend) stellt den übermässigen Sekundsprung (bei ~) als Norm auf, was durchaus zu missbilligen ist. Eine Tonleiter, die im Sinne eines Klanges verstanden werden soll, muss durchaus glatt verlaufen; der übermässige Sekundsprung ist aber ein Verhau, über den nicht nur die Singstimme stolpert, sondern der auch der Auffassung mehr zumuthet, als ohne den Eindruck eines Hindernisses zulässig ist.

Eigentliche melodische Intervalle sind nur die grosse und kleine Sekunde, d. h. diejenigen Intervalle, welche bei leichtester Verständlichkeit den kleinsten Unterschied der Tonhöhe aufweisen. Der diatonische Ganztonschritt wie der diatonische Halbtonschritt finden ihre harmonische Erklärung durch die einfachsten Klangfolgen: den schlichten Quintschritt (3a) oder Gegenquintschritt (3b) und den Seitenwechsel (3c):



d. h. die kleine Sekunde, das melodischste der melodischen Intervalle (Leittonschritt) ist fallend entweder 1—3*) (Durhaupt-

*) Anm. Im Vorbeigehen sei darauf hingewiesen, dass jeder Stimmschritt 36 verschiedene Bedeutungen haben kann, bei denen doch die

ton im ersten, Durterz im zweiten Klange, vgl. 6 a) oder III—I (Mollterz im ersten und Mollhauptton im zweiten Klange, vgl. 6 b) oder III—5 (Mollterz im ersten, Durquint im zweiten Klange, vgl. 6 c) oder endlich V—3 (Mollquinte im ersten, Durterz

beiden Töne im ersten wie im zweiten Klang konsonante Töne sind. Um einen Einblick in die weiten Gebiete der Harmonik zu eröffnen, mögen die 36 Bedeutungen des grossen und des kleinen Sekundschriffs hier Platz finden:

1. Der fallende Leittonschritt c—h:

4.

1 1 1 3 1 5 1 I 1 III 1 V

$c^+ - g^+$

3 1 3 3 3 5 3 I 3 III 3 V

5 1 5 3 5 5 5 I 5 III 5 V

I 1 I 3 I 5 I I I III I V

III 1 III 3 III 5 III I III III III V

$^0e - e^+ \quad ^0e - ^0h$

V 1 V 3 V 5 V I V III V V

$^0g - g^+$

im zweiten Klange, vgl. 6 d); umgekehrt ist die steigende kleine Sekunde 3—1 (vgl. 6 e) oder I—III (vgl. 6 f) oder 3—V (vgl. 6 g) oder 5—III (vgl. 6 h). Der Ganzton ist steigend entweder 1—5 (vgl. 6 i) oder 5—3 (vgl. 6 k) oder III—V (vgl. 6 l) oder V—I (vgl. 6 m) oder V—5 (vgl. 6 n), fallend entweder 3—5 (vgl. 6 o) oder 5—1 (vgl. 6 p) oder 5—V (vgl. 6 q) oder I—V (vgl. 6 r) oder V—III (vgl. 6 s):

2. Der steigende Ganztonschritt c—d.

5.

The musical notation consists of six systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Each system contains a sequence of chords, with scale degrees (1, 3, 5, I, III, V) written above the notes. The intervals between the notes are indicated by labels below the staves.

System 1: 1 1 1 3 1 5 1 I 1 III 1 V
Interval: $c^+ - g^+$

System 2: 3 1 3 3 3 5 3 I 3 III 3 V
Interval: $f^+ - g^+$

System 3: 5 1 5 3 5 5 5 I 5 III 5 V
Interval: $e - a$

System 4: I 1 I 3 I 5 I I I III I V
Interval: $g - d$

System 5: III I III 3 III 5 III I III III III V
Interval: $g - d$

System 6: V 1 V 3 V 5 V I V III V V
Interval: $g - d$

Es wäre ein unfruchtbarer Schematismus, auch für andere Intervalle die verschiedenen Bedeutungen nachzuweisen und etwa gar Untersuchungen

Leittonschritte:

6.

a) b) c) d) e) f) g) h)

1 3 III I III 5 V 3 3 1 I III 3 V 5 III
 c g e h e e e e c f e a c c c c

Ganztonschritte:

i) k) l) m) n)

1 5 5 3 III V V I V 5
 c g c f e a e h e e

o) p) q) r) s)

3 5 5 1 5 V I V V III
 c g c f c c e a e h

Aber auch, wenn man nur grosse und kleine Sekunden als eigentliche melodische Intervalle anerkennt und die typischen Tonleitern daher nur in diesen beiden Arten von Schritten sich fortbewegen lässt, sind doch noch verschiedenartige Ausfüllungen der Lücken zwischen den Tönen eines Klanges möglich. Unzweifelhaft ist nur beim Übergang vom Haupttone zum Terztone die Nothwendigkeit der Einschaltung der grossen Sekunde, da die kleine oder übermässige einen übermässigen Sekundschritt bringen und einen schwerer verständlichen Ton einführen würde:

a) b) c) d)

1 2 3 I II III 1 2> 3 1 2< 3
 c e (III II> I) (III II< I)

anzustellen, welche Arten der Schritte besonders leicht und welche besonders schwer verständlich sind. Dagegen dürfte es interessant sein, an vorstehendem Beispiel zu ersehen, wie meine in der „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“ zuerst angewandte neue Bezifferung sich in einer der Tiersch'schen ähnlichen Weise zur Akkordbezeichnung durch Intervallbestimmung vortrefflich eignet, was für manche theoretische Auseinandersetzung eine nicht unwesentliche Bequemlichkeit ist (vgl. übrigens die Erklärung der Bezifferung im § 42 vorliegenden Buches).

Denn *des* würde einem der Klänge: ^0f , des^+ , ^0as , ges^+ , ^0des , $heses^+$ angehören, *dis* einen der Klänge: h^+ , ^0dis , ^0ais , dis^+ , ^0fisis , gis^+ , welche sämtlich nach c^+ und ^0e schwer verständlich und sehr entfernt verwandt sind. Dagegen kann für den Übergang vom Terzton zum Quintton die Wahl zwischen der reinen und übermässigen Quarte schwanken:



und für die grössere Lücke vom Quintton zur Oktave sind noch mehr Varianten möglich:



Jede dieser Formen ist als gut melodisch durchaus zulässig, doch färbt eine jede derselben die Grundharmonie der Skala in einer andern Weise, weil die eingeschalteten Töne zwar nicht selbstständige harmonische Bedeutung haben, aber doch auf Harmonien hinweisen, die der Grundharmonie nahe verwandt sind und daher die logische Bedeutung der letzteren, ihre Stellung im harmonischen Gefüge verändern und eventuell eine Modulation anregen. Denn nicht nur die Tonika, sondern auch jeder andere Klang der tonalen Harmonik kann in dieser Weise arpeggiert mit Zwischentönen erscheinen, d. h. jeder Klang der Tonart hat seine eigene Tonleiter. Durch die Stellung des Klanges zur Tonika wird die Wahl dieser oder jener Zwischentöne als die passendere, die Bedeutung des Klanges prägnanter ausdrückende bedingt. Die nächsten Paragraphen sollen untersuchen, in

welcher Weise dies zu geschehen hat. Die mittelalterlichen Kirchentöne (resp. die griechischen Oktavengattungen, deren Namen zwar gleichlautend aber in der Bedeutung vertauscht sind und zur Vermeidung von Konfusionen aus dem Spiele bleiben mögen) gewinnen damit wieder eine gewisse Bedeutung für die Lehre des Kontrapunktes, wenn auch eine andere als sie ehemals hatten; es wird gewiss nur günstig aufgenommen werden, wenn ich, statt neue Namen*) für die Tonleitern zu erfinden, die in der geläufigen Theorie noch nicht ganz verschwundenen beibehalte.

*) Anm. Helmholtz schlägt in der „Lehre von den Tonempfindungen“ (4. Aufl. S. 441) statt der durch die Kirchentöne in Verwirrung gerathenen antiken Benennungen neue vor, indem er jede der alten Skalen im Sinne einer Durtonleiter auffasst, und sie je nach dem Intervall bezeichnet, welches der Hauptton der betreffenden Durtonleiter zum Grundtone der betreffenden Skala bildet:

C. D. E. F. G. A. H. C (Hauptton die Prime) = Durgeschlecht.
H. C. D. E. F. G. A. H (Hauptton die Sekunde) = Sekundengeschlecht.
A. H. C. D. E. F. G. A (Hauptton die Terz) = Terzengeschlecht.
G. A. H. C. D. E. F. G (Hauptton die Quarte) = Quartengeschlecht.
F. G. A. H. C. D. E. F (Hauptton die Quinte) = Quintengeschlecht.
E. F. G. A. H. C. D. E (Hauptton die Sexte) = Sextengeschlecht.
D. E. F. G. A. H. C. D (Hauptton die Septime) = Septimengeschlecht.

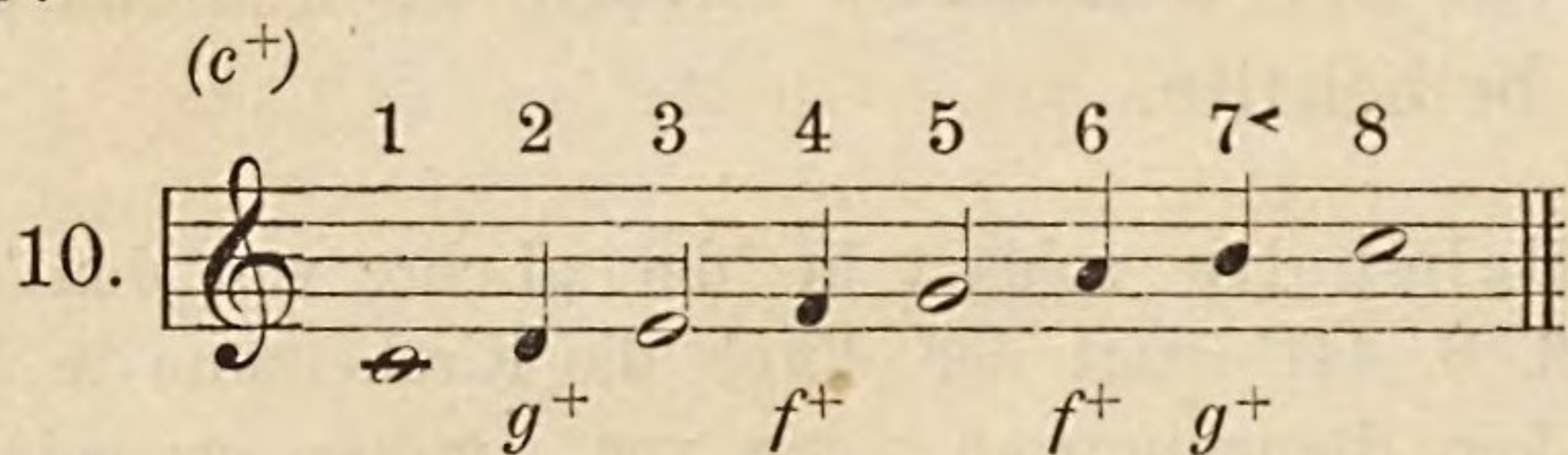
So geistreich dieser Gedanke ist, so vermag ich doch diese Nomenklatur nicht anzunehmen, weil sie einseitig auf die Auffassung im Dur Sinne begründet ist. Historisch nachweisbar wurde mindestens eine Anzahl dieser Skalen im Mollsinne gefasst; im Mollsinne ist aber (*e* als Hauptton des Mollakkordes *a . c . e* angenommen):

E. D. C. H. A. G. F. E (Hauptton die Prime) = Untertongeschlecht
 (reines Moll).
F. E. D. C. H. A. G. F (Hauptton die Sekunde) = Sekundengeschlecht.
G. F. E. D. C. H. A. G (Hauptton die Terz) = Terzengeschlecht.
A. G. F. E. D. C. H. A (Hauptton die Quarte) = Quartengeschlecht.
H. A. G. F. E. D. C. H (Hauptton die Quinte) = Quintengeschlecht.
C. H. A. G. F. E. D. C (Hauptton die Sexte) = Sextengeschlecht.
D. C. H. A. G. F. E. D (Hauptton die Septime) = Septimengeschlecht.

In den letzten Jahrhunderten vor ihrem Verschwinden aus der Praxis (welches zu Anfang des 18. Jahrhunderts perfekt wurde), fasste man die Skalen im Sinne des auf ihrem Grundtone ruhenden Dreiklangs, d. h. *C—C*, *F—F* und *G—G* im Sinne eines Durakkords, *D—D*, *E—E* und *A—A* im Sinne eines Mollakkordes, während *H—H* als auf den vermin-

§ 2. Die Tonleiter der Durtonika.

Die Tonika erfordert, wenn ihre Bedeutung durch eine Skala unzweifelhaft ausgesprochen werden soll, eine derartige Wahl der Durchgangstöne, dass die Leiter nur nächstverwandte Klänge vertritt und zwar Klänge der Oberton- und Untertonseite, welche sie selbst als den mitten innen stehenden, das Verständniss vermittelnden Klang erscheinen lassen (vgl. Harmonielehre S. 17). Das Schema der tonischen Tonleiter ist daher:



d. h. die zwischen die Klangbestandtheile des tonischen Akkordes eingeschobenen Töne vertreten die Durklänge der Ober- und

derten Dreiklang basiert von der harmonischen Bearbeitung ausgeschlossen werden musste. Die ersten drei wären also im Dursinne, die andern drei im Mollsinne zu bestimmen:

C . D . E . F . G . A . H . C = Dur-Grundskala.

F . G . A . H . C . D . E . F = Dur-Quintengeschlecht.

G . A . H . C . D . E . F . G = Dur-Quartengeschlecht.

A . H . C . D . E . F . G . A = Moll-Grundskala.

D . E . F . G . A . H . C . D = Moll-Quintengeschlecht.

E . F . G . A . H . C . D . E = Moll-Quartengeschlecht.

Nach moderner bei mir festgehaltener Auffassung des Moll wäre aber:

E . D . C . H . A . G . F . E = Mollgrundskala.

H . A . G . F . E . D . C . H = Moll-Quintengeschlecht.

A . G . F . E . D . C . H . A = Moll-Quartengeschlecht.

während die Skala *D—D* weder im Dur- noch im Mollsinne einigermaßen brauchbar erschiene (im Dursinne: Septimengeschlecht, im Mollsinne: Sekundengeschlecht). Ich verzichte lieber auf die Verwerthung dieser Art der Bezeichnung, da sie weder einen positiven Schlüssel für die Bedeutung der Skalen in früherer Zeit noch eine bequeme Handhabe für ihre Verwerthung in der Lehre des Kontrapunkts giebt. Die nebenhergehende Benutzung der Namen der Kirchentöne im Text soll nur einem praktischen Zwecke dienen, nämlich denen, welchen sie bekannt sind, die neuen Begriffe der Skalen im Sinne von Akkorden schnell geläufig machen; da sie sich dazu nicht ausreichend erweisen (vgl. § 3, 5, 15, 16), so wird man bald von selbst von ihnen absehen.

Unterquinte, sodass das harmonische System derselben erscheint als

$f \cdot a \cdot c \cdot e \cdot g \cdot h \cdot d$

Die Einführung des Seitenwechselklanges $f . as . c$ ($=^0c$) statt f^+ würde für die Tonleiter b neben as verlangen, damit aber die Vertretung von g^+ aufheben, denn ohne h würde dieses nicht genügend zur Geltung kommen. Die Skala $c . d . e . f . g . as . b . c$ (und gleichlautend zurück) würde aber unentschieden lassen, ob $c . e . g$ oder $f . as . c$ Hauptklang wäre, da beide gleichmässig mit Verwandten der Ober- und Untertonseite auftreten:

b . . f . as . c . e . g . . d

(vgl. § 5: die Tonleiter der Dur-Oberdominante in Moll).

Die der Durtonika zukommende Skala ist also der ionische Kirchenton (Beisp. 10).

Übungen. Es wird vorausgesetzt, dass dem Schüler sämtliche Durtonleitern geläufig sind; immerhin wird es aber eine instruktive Übung sein, wenn er die Skalen aufzeichnet mit Hervorhebung der dem tonischen Akkord angehörigen Töne in weissen Noten (wie im 10. Beispiel).

§ 3. Die Tonleiter der Moll-Tonika.

Die Töne, welche in einer der normalen Durtonleiter (§ 2) entsprechenden Weise die Bedeutung der Molltonika unzweifelhaft hinstellen, sind die den gleichartigen Klängen der Ober- und Unterquinte des Tonarthaupttones entsprechenden:

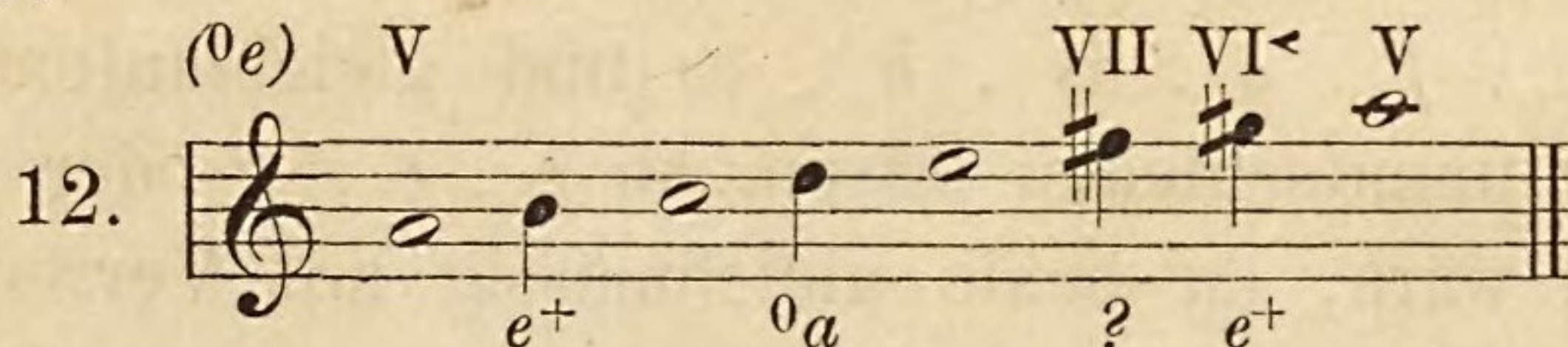
d . f . a . c . e . g . h

welche die phrygische Skala ergeben:

11. 

Doch hat sich eine andere Form für diese im Alterthum über alle anderen gestellte Skala, (bei den Griechen hiess sie

die dorische) eingebürgert, nämlich die vom Grundton (nicht zu verwechseln mit dem Haupttone) des Mollakkordes, d. h. von der Mollquinte (V) zu ihrer Oktave laufende, welche aufsteigend den Leitton *gis* einführt, der dem Seitenwechselklange (e^+) angehört. Dieses *gis* bedingt aber auch *fis* zur Beseitigung der übermässigen Sekunde $f - gis$, sodass eine Skala entsteht, die der oben S. 9 für die Durtonika verworfenen entspricht:



Die Bedeutung des *fis* dieser Skala ist fraglich: am besten findet man sich wohl damit ab, indem man es als h^+ ansieht, d. h. als ein leichtes Hinübergreifen über den Seitenwechselklang mit sofortigen Rückgang auf diesen:

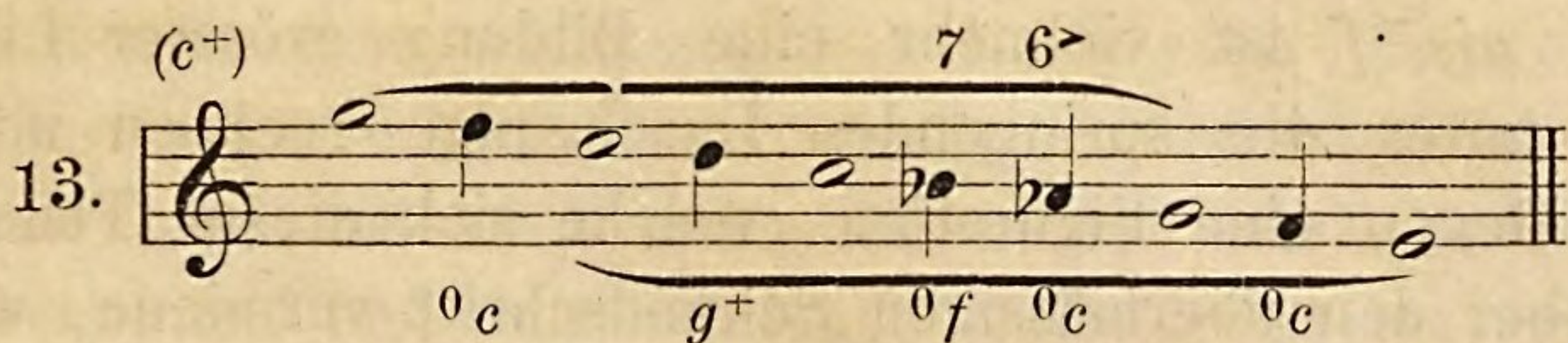
$$d \dots a \dots c \dots e \dots gis \dots h \dots fis$$

Was diesen Übergriff zulässig macht, ist der sofortige Rückgang $h^+ - e^+ - e^0$; für die steigende Tonleiter der Durtonika war die Einführung des *b*, welches ebenso als ein Hinübergreifen nach unten über den Seitenwechselklang gefasst werden kann:

$$b \dots f \dots as \dots c \dots e \dots g \dots d$$

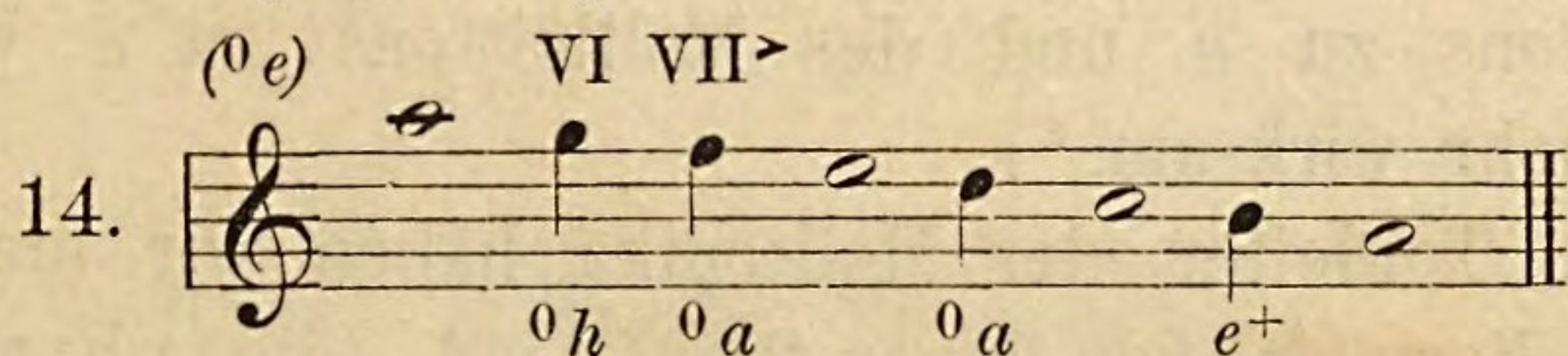
wegen des mangelnden schnellen Zurückgehens nicht zulässig (§ 2); dagegen liessen sich die Durchgangstöne $b \dots as$ für die *c*-Durtonika-Leiter annehmen, wenn sie fällt,*) besonders wenn sie von Quinte zu Quinte oder Terz zu Terz läuft, sodass der g^+ -Klang schon vorher näher angedeutet ist:

*) Die *c*-Durskala mit *as* und *h*, also dem übermässigen Sekundsprung, die wir als Normalskala verwerfen müssen, ist Hauptmanns Molldur-Tonleiter, der das System: $f \dots as \dots c \dots e \dots g \dots h \dots d$ zu Grunde liegt.

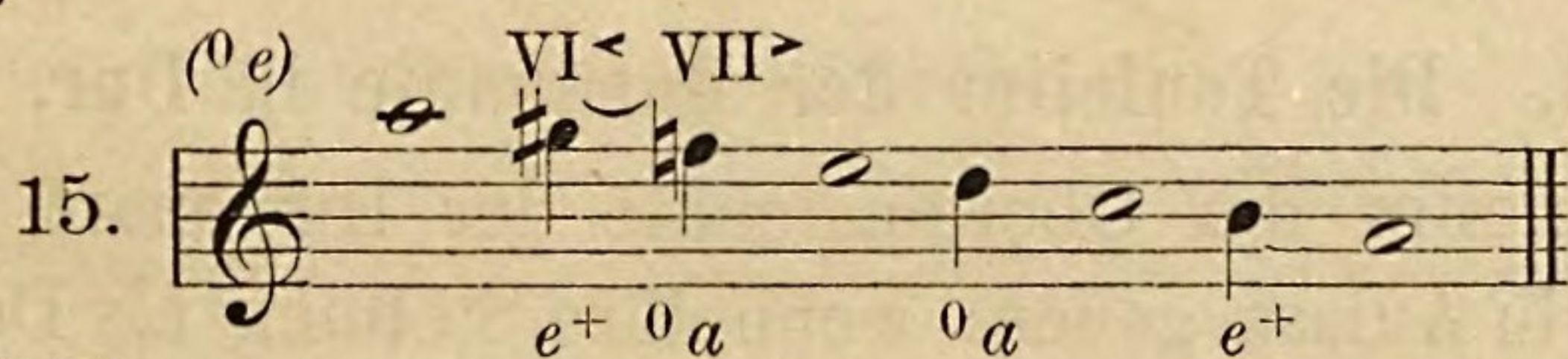


Hier haben wir denselben sofortigen Rückgang ${}^0f—{}^0c—c^+$.

Die fallende Tonleiter der Molltonika führt dagegen *gis* nicht ein, da dasselbe sie um den Moll-Leittonschrift $f—e$ bringen würde; das *g* ist dann natürlich Vertreter des Gegenquintklanges (${}^0h$), welcher so neben dem Seitenwechselklange (e^+) erscheint (äolisch):



Die moderne Mollharmonik neigt durchaus zur Einführung des Seitenwechselklanges neben dem Gegenquintklange (wenn auch nicht statt desselben), während für die Durharmonik dieselbe Kombination verhältnissmässig selten ist. *) Gegen beides ist nichts einzuwenden; nur müssen wir uns ernstlich dagegen verwahren, dass eine Skala als Normaltypus der Molltonleiter aufgestellt wird, welche *fis* und *g* vermeidet und aufsteigend wie absteigend den übermässigen Sekundschritt einführt:



*) Dr. Anton Krisper in seiner verdienstlichen aber unsere Richtung negierenden Schrift: „Die Kunstmusik in ihrem Prinzip, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenz“ (Graz, 1882) hat ein seltsames Mittel ersonnen, um der klar zu Tage liegenden Nothwendigkeit, der reinen Durtonart $f . a . c . e . g . h . d$ die reine Molltonart $d . f . a . c . e . g . h$ gegenüberzustellen, aus dem Wege zu gehen. Er leugnet nämlich dass $f . a . c . e . g . h . d$ der „vollkommene Durbestimmungsausdruck“ ist, findet denselben vielmehr in $f . as . c . e . g . h . d$, dessen Gegenbild $d . f . a . c . e . gis . h$ dann zum „vollkommenen Mollbestimmungsausdrucke“ wird. Es sei angelegentlichst auf das interessante Buch hingewiesen.

Das *gis* $\sim$ *f* ist vielmehr eine Bildung grösster Lizenz, die wir unter die springenden Durchgänge rechnen müssen (§ 29). Gegen eine Figuration, welche sich dieser Töne bediente, aber den übermässigen Sekundschrift vermiede, wie:



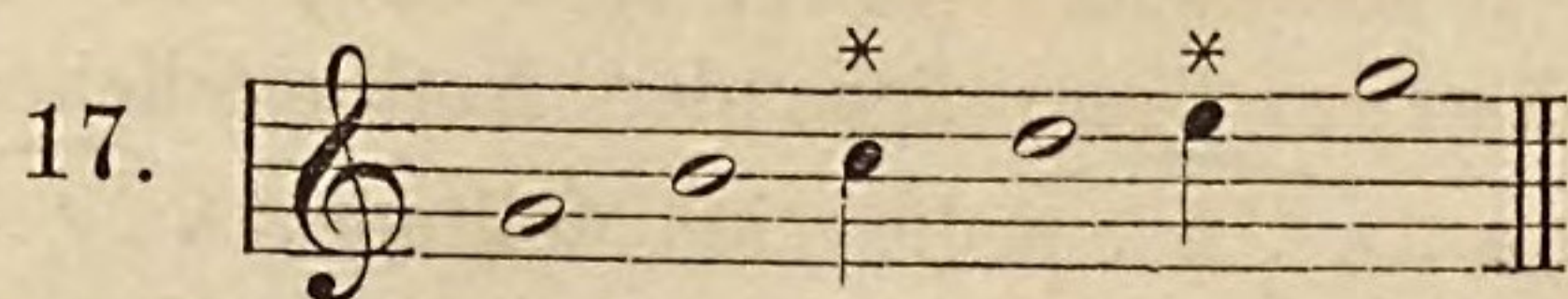
wäre dagegen nicht das mindeste einzuwenden; die Einführung des Durleittons zu *a* und des Mollleittons zu *e* wäre im Gegentheil sehr wirksam. *)

Für die Tonleiter der Molltonika haben wir hiernach 3 verschiedene Formen, von denen 2 gut sind, (die phrygische, resp. äolische und eine, die keinem Kirchentone entspricht, die mit grosser Sexte und Septime, besser: kleiner Untersext und kleiner Unterseptime) und eine bedingungsweise gut (die mit kleiner Sexte und grosser Septime, besser: kleiner Untersext und grosser Unterseptime).

Übungen. Aufzeichnung der Tonikaskalen sämtlicher Dur- und Molltonarten in allen drei Formen mit Hervorheben der Akkordtöne durch weisse Noten.

§ 4. Die Tonleiter der Dominante in Dur.

Die Tonleiter der Oberdominante der Durtonart kann zu wenig Zweifeln Anlass geben; wenn ihre Stellung als Dominante gewahrt bleiben soll, so muss sie vor allem als Durchgangstöne solche Töne benutzen, welche der Tonika angehören:



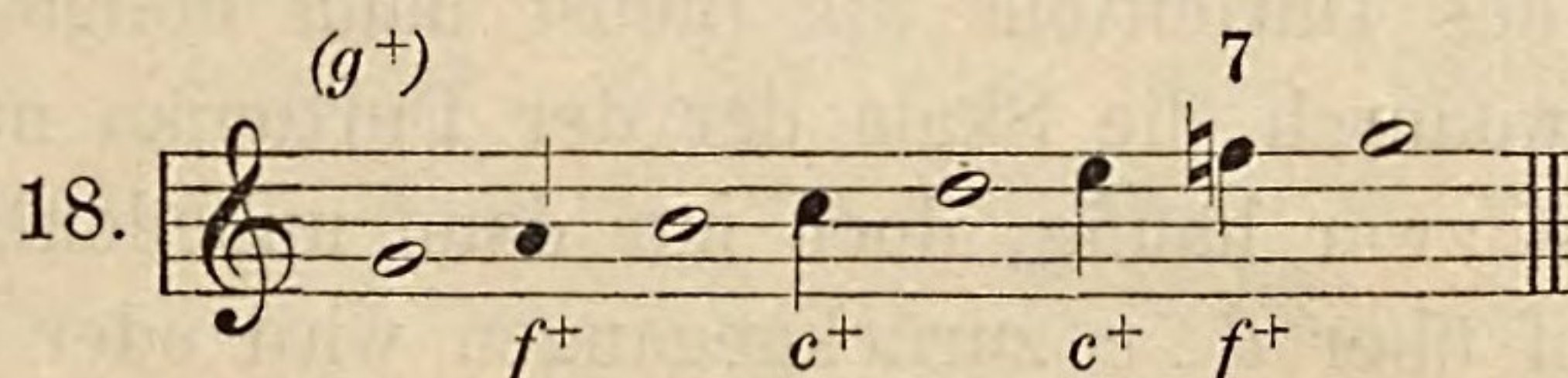
Die Ausfüllung der grossen Terz ist stets zweifellos (grosse Sekunde, hier *h*, vgl. Fig. 7), es handelt sich also nur um die Wahl zwischen der kleinen und grossen Septime. Die kleine Septime vertritt den Gegenquintklang der

*) Vgl. Felix Dräseke: „Die Beseitigung des Tritonus“ (1878).

Tonika (die Unterdominante), wahrt also in der vollkommensten Weise die Tonalität, während die grosse Septime (*fis*) über die Oberdominante hinaus greift und die Skala der der Tonika analog gestaltet, was um so bedenklicher ist, als auch die Sekunde (*a*) als demselben Klange angehörig verstanden werden kann*) wie *fis*:

$$[f] \overbrace{a \cdot c \cdot e \cdot g} \cdot \overbrace{h \cdot d \cdot fis} [a]$$

Die normale Tonleiter der Oberdominante in Dur ist daher die mixolydische:



(Durskala mit kleiner Septime), die auf dem System basiert, das der Tonika-Leiter selbst zu Grunde liegt:

$$\overbrace{f \cdot a \cdot c \cdot e} \cdot \overbrace{g \cdot h \cdot d}$$

Natürlich ist aber nichts dagegen einzuwenden, dass die aufsteigende Skala der Dominante die grosse Septime benutzt, wenn die kleine sogleich beim Herabgehen wieder folgt und die Störung der Tonalität ausgleicht.

Übungen. Aufzeichnung der mixolydischen Skalen der Dominanten sämtlicher Durtonarten mit Hervorhebung der Akkordtöne in weissen Noten.

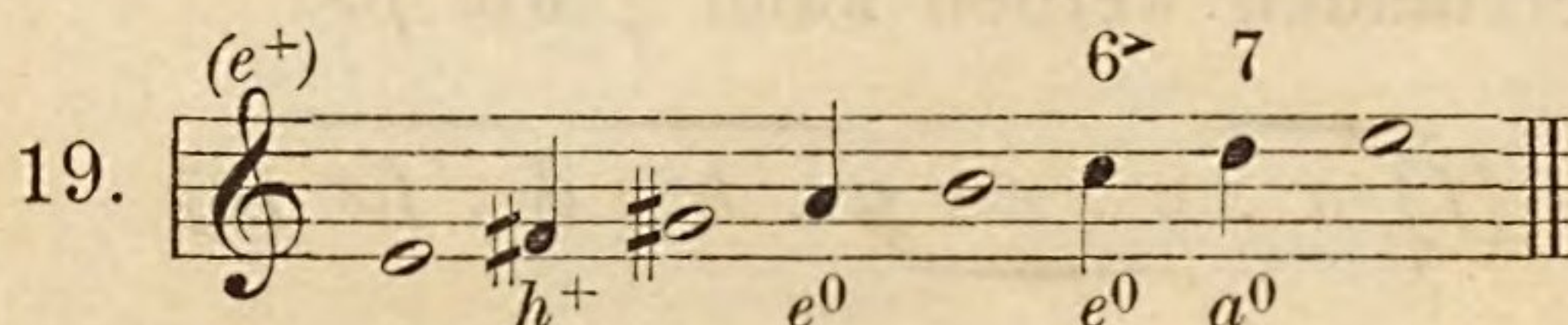
NB. Diesen Übungen ist durchaus nicht zu wenig Gewicht beizulegen; es ist für die späteren kontrapunktischen Übungen von höchster Bedeutung, dass dem Schüler durchaus geläufig ist, welche Intervallveränderungen eine Tonikaskala oder Unterdominantskala in eine Oberdominantskala verwandeln.

§ 5. Die Tonleiter der Dur-Oberdominante in Moll.

Wenn über die Durchgangstöne für die Molltonika Zweifel herrschten und eine Anzahl verschiedener Formen der Skala

*) Der mathematisch zweifellose Unterschied der beiden *a* (Komma 80:81) wird durch die Temperatur aufgehoben, existirt also für die Praxis nicht.

sich ergaben (vgl. § 3), so ist dagegen über die Tonleiter der Duroberdominante in Moll ein Zweifel nicht möglich. Allerdings ist durch die Wahl eines Durklanges als Oberdominante schon ein Theil jener Zweifel beseitigt. Gebotene Töne sind die der Molltonika angehörenden; die Skala ist daher:



(Durskala mit kleiner Sexte und Septime). Die Einführung des Durleittons *dis* (nebst dann obligater grosser Sexte *cis*, wodurch die Skala der der Durtonika nachgebildet erscheint) ist zwar häufig, doch nur dann unbedenklich, wenn gleich darauf über *d . c* zurückgegangen wird oder wenn noch weiterhin *f* folgt; absteigend ist *dis . cis* durchaus zu verwerfen. Charakteristisch für den Akkord ist durchaus die kleine Sexte, die Terz der Tonika, welche nur ausnahmsweise verläugnet werden darf. Durchaus obligatorisch ist die kleine Sekunde (kleine None), wenn über die Oktave nur einen oder zwei Töne hinausgegangen und wieder umgekehrt wird:

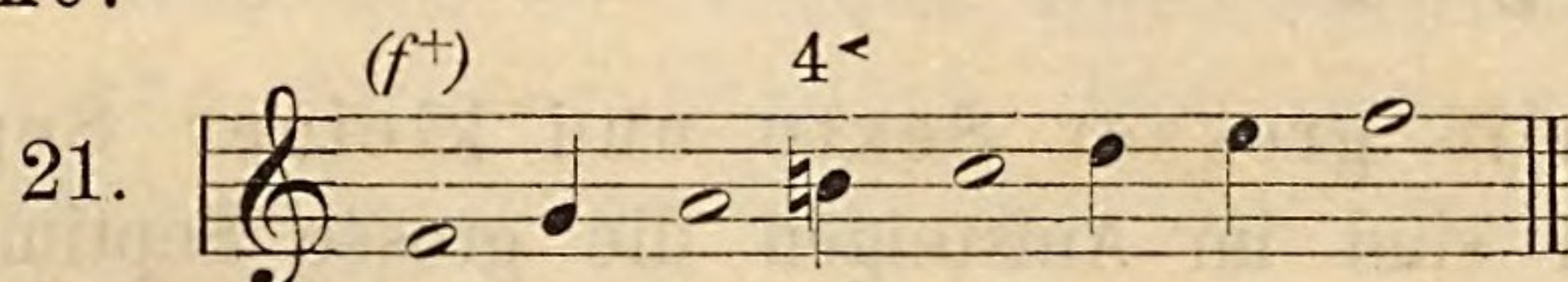


während die Ersetzung der grossen Terz und Sekunde durch die kleinen beim Rückgange nicht unbedenklich ist, da sie zwar dem Geiste der Tonalität gemäss ist, aber der Terz des Klanges, durch den sich die Skala bewegt, widerspricht. Nur, wo der Gang in einiger Entfernung über den sonstigen den Akkord vertretenden Stimmen läuft, ist diese Bildung nicht selten (die kleine Decime vor der kleinen None).

Übungen. Aufzeichnung der Tonleitern der Duroberdominanten der verschiedenen Molltonarten vom Haupttone, der Terz und der Quinte aus im Umfang einer Oktave und zurück.

§ 6. Die Tonleiter der Unterdominante in Dur.

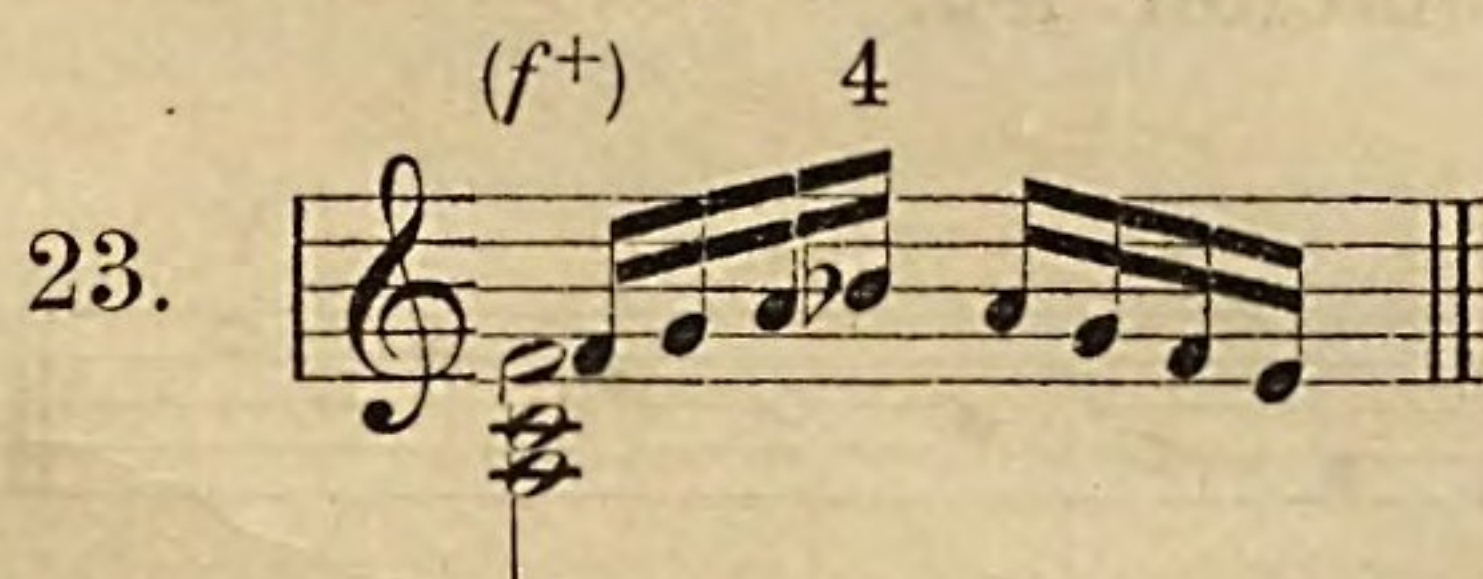
Die Normalskala der Unterdominante in Dur ist die lydische:



(Durskala mit übermässiger Quarte); doch ist diese übermässige Quarte (Tritonus) auch der einzige Ton, der gelegentlich verändert (durch die reine Quarte ersetzt) wird, wodurch die Skala mit der der Durtonika zusammenfällt. Handelt es sich darum, die Unterdominantbedeutung scharf auszuprägen, so ist die übermässige Quarte als einziges Charakteristikum obligatorisch. Nicht selten gesellt sich der übermässigen Quarte im Aufsteigen auch die übermässige Quinte, welche nachdrücklicher zu der, wie wir aus der Harmonielehre wissen, so gern sich der Unterdominante gesellenden grossen Sexte hinleitet, besonders wenn die Skala von der Terz ausläuft, in welchem Falle sowohl der Tritonus als die übermässige Quinte nicht melodisch in derselben auftreten:



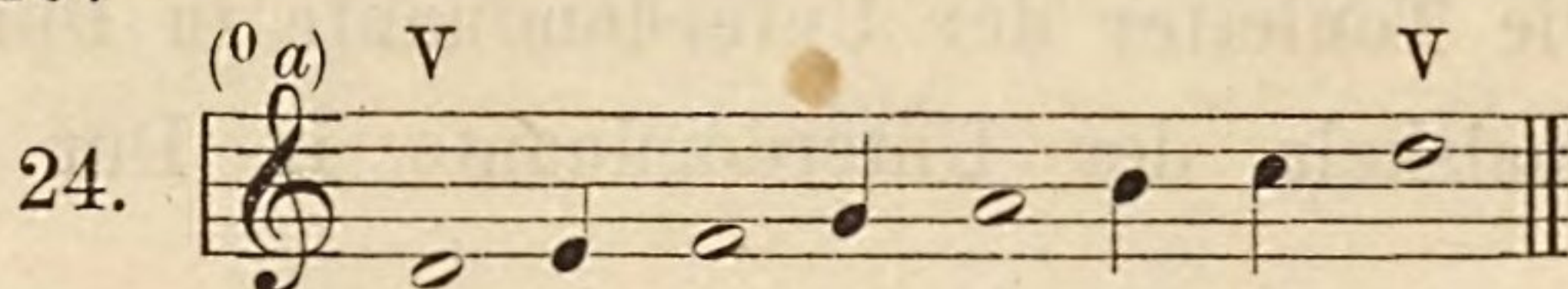
Die reine Quarte ist besonders dann nicht selten wenn die Skala schon bei der Quarte umwendet;



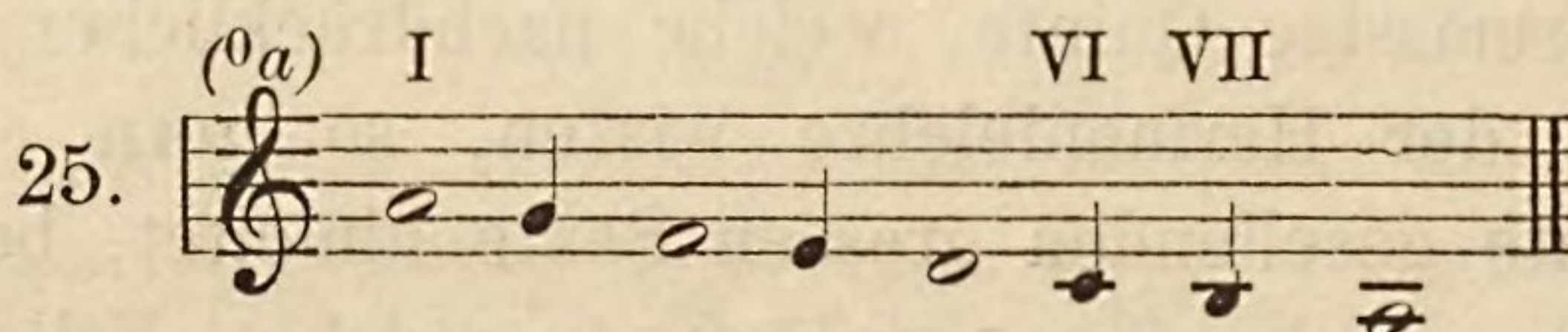
Übungen. Aufzeichnungen der lydischen Skalen der Unterdominanten der Durtonarten.

§ 7. Die Tonleiter der Unterdominante in Moll.

Die Normalskala der Unterdominante in Moll ist die dorische:



(Mollskala mit grosser Sexte und kleiner Septime). Ihre Lizenzen sind im Aufsteigen die grosse Septime (*cis*), durch welche sie mit der steigenden „melodischen“ Molltonika-Skala zusammenfällt, und im Absteigen die kleine Sexte (neapolitanische Sexte *b*), durch die sie mit der fallenden melodischen Molltonika-Leiter (äolisch) identisch wird; die letztere Lizenz ist noch bedenklicher als die erste, da sie die natürliche Mollseptime durch die grosse Unterseptime ersetzt; im reinen Mollsinne ist ja die Skala von $a'—a$ herabgehend zu denken:

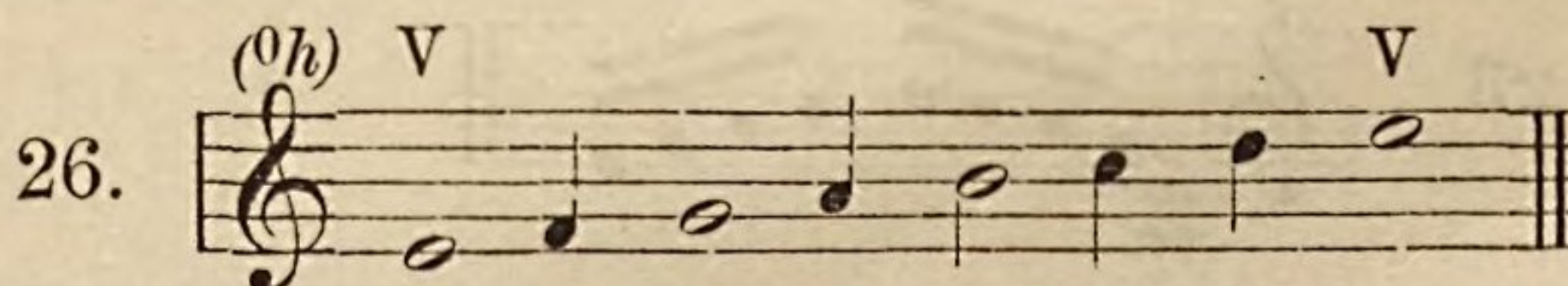


Gilt es die Bedeutung des Klanges als Unterdominante in Moll scharf zu charakterisiren, so sind die grosse Sexte (kleine Unterseptime) und kleine Septime (grosse Untersexta) durchaus festzuhalten.

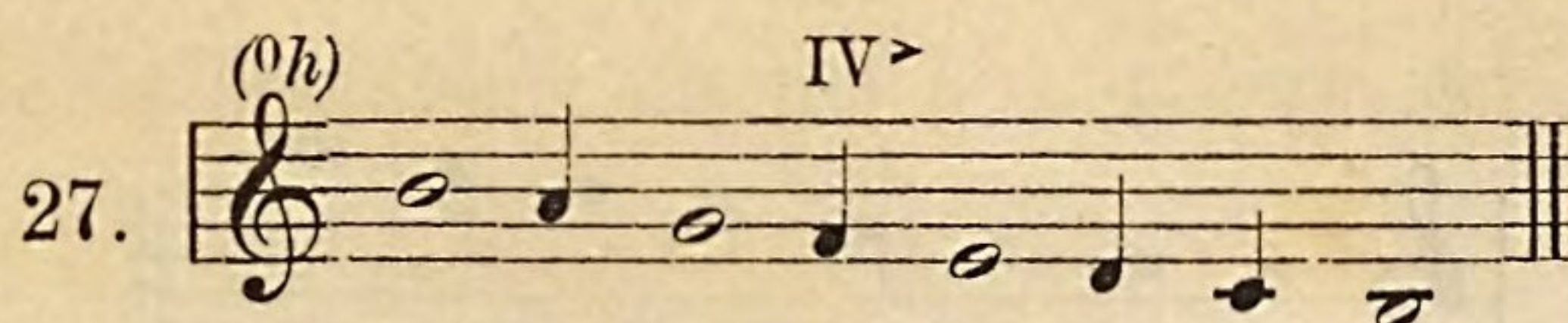
Übungen. Aufzeichnung der Skalen etc.

§ 8. Die Tonleiter der Molloberdominante in Moll.

Diese verträgt keinerlei Abweichung vom Schema, welches die phrygische Tonleiter ist:



(Mollskala mit kleiner Sekunde) resp. vom Mollhauptton zu seiner Oktave geführt (**hypophrygisch**):



d. h. eine Mollskala mit übermässiger Unterquarte, ganz der Unterdominantskala in Dur entsprechend (§ 6).

Wo man die so seltene Molloberdominante, die eigentliche Repräsentantin des reinen, von Dur-elementen ganz freien Moll einführt, sollte man stets auf den Durleitton (*dis*, welcher auch *cis* nach sich ziehen muss) verzichten, da derselbe die Stellung des Klanges ganz unkenntlich macht; vollends ist die Einführung der grossen Sekunde statt der kleinen (der reinen Unterquarte statt der übermässigen) ganz der Tonalität zuwider. Leider nivelliert aber die Praxis gern allzusehr in dem Sinne, dass jeder Mollakkord dieselben Durchgangstöne erhält wie sie ihm als Molltonika zukommen, und jeder Durakkord, wie sie ihm als Durtonika zukommen.

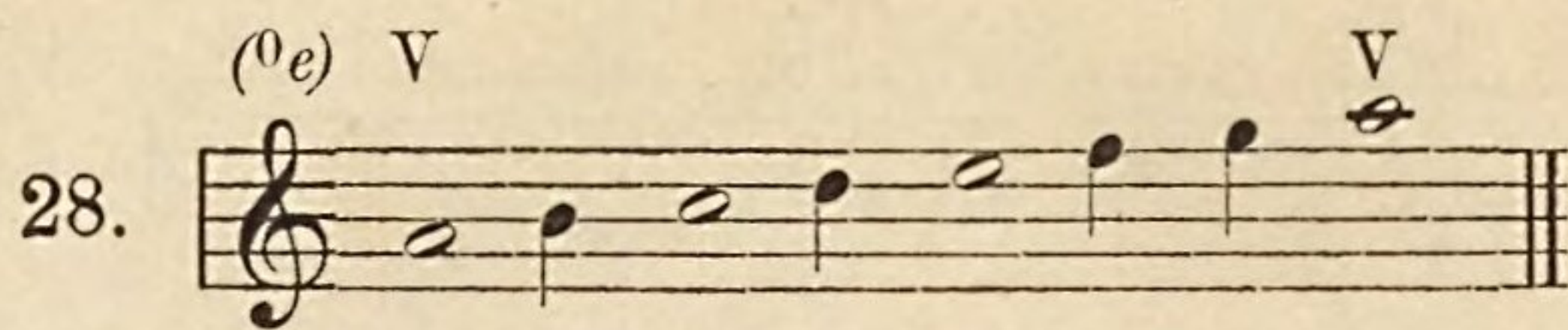
Übungen. Aufzeichnung der Tonleitern der Molloberdominanten in Moll vom Grundton (Mollquinte) aus steigend, und vom Mollhaupttone zur Oktave fallend (stets noch mit Hervorhebung der Akkordtöne).

§ 9. Die Tonleiter der Medianten*) in Dur.

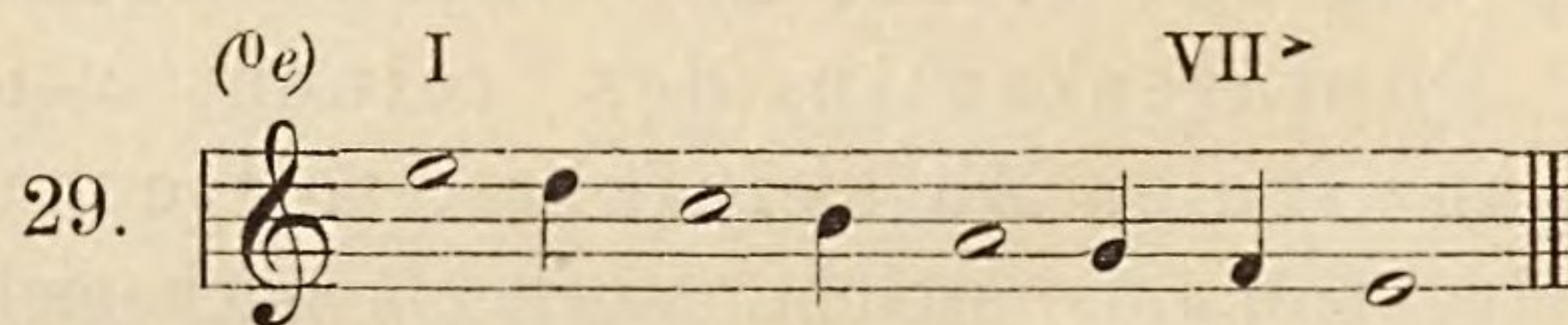
Die Normalskala des Terzwechselklangs der Tonika ist die äolische:

*) Die Ausdrücke Medianten, Untermediante und Obermediante werden hier in einem vom bisher üblichen abweichenden Sinne gebraucht. Die ältere Harmonielehre versteht unter Medianten den Mittelton der Tonika, d. h. die Terz, und unter Submediante den darunter gelegenen Ton, die Sekunde der Tonart, während ich unter Medianten den zwischen Tonika und Unterdominante stehenden Mollakkord verstehe, den Terzwechselklang der Tonika, unter Obermediante den Terzwechselklang der Oberdominante und unter Untermediante den der Unterdominante:

	U.-Dom.		Tonika		Ob.-Dom.		
<i>d</i>	/	<i>f</i>	.	<i>a</i>	.	<i>c</i>	.
		<i>e</i>	.	<i>g</i>	.	<i>h</i>	.
		<i>d</i>					
		U.-Med. Medianten Ob.-Med.					



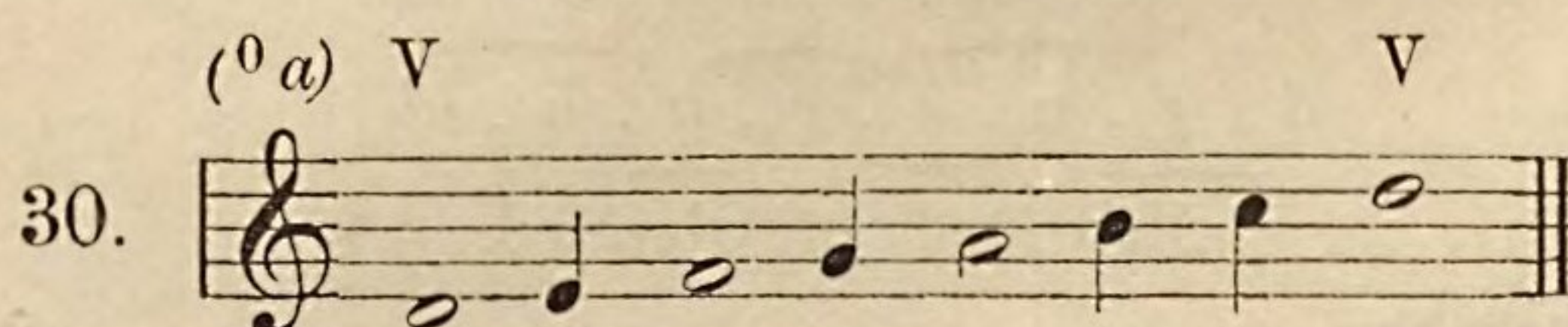
oder (vom Mollhaupttone aus) die phrygische:



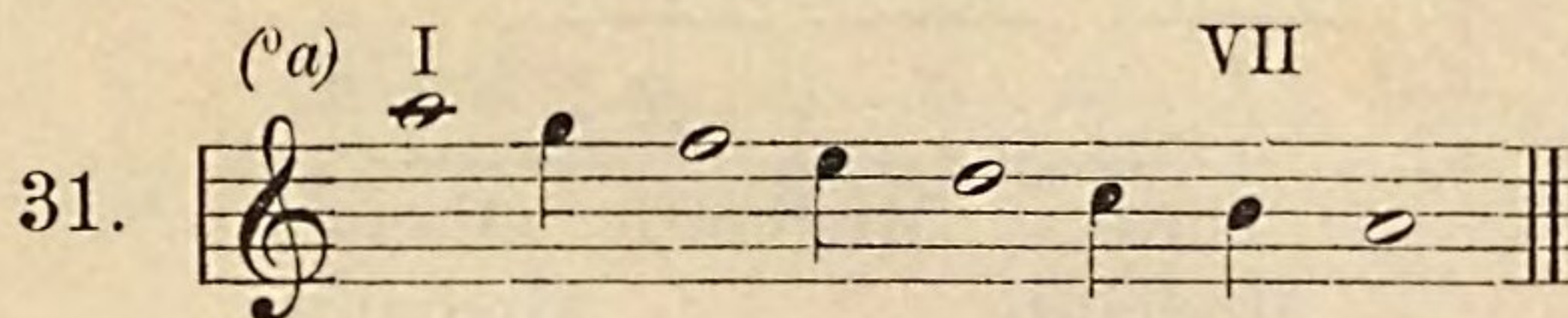
(Mollskala mit kleiner Sexte und kleiner Septime, resp. grosser Untersexta und grosser Unterseptime). Doch wird wohl im Aufsteigen auch manchmal der Leitton *gis* eingeführt, welcher *fis* nach sich zieht; absteigend ist zu dieser Lizenz keinerlei Grund vorhanden. Die Skala fällt also ebenso aus wie bei der Molltonika (§ 3); bezüglich der vielen Lizenzen ist wiederholt zu bemerken, dass die neuere Richtung in der Komposition es liebt, das Bewusstsein der Tonalität stark anzustrengen und jeden Klang mit den Durchgängen einzuführen, die ihm als Tonika zukämen; doch ist darum die Individualisirung der Klänge nach ihrer Stellung in der herrschenden Tonalität keineswegs etwas veraltetes oder zopfiges, vielmehr erscheint der Kontrapunkt stets fließender, natürlicher und korrekter, wenn dieselbe durchgeführt wird. Zu bemerken ist, dass die Einführung der grossen Sexte ohne die grosse Septime (kleine Untersexta ohne kleine Untersexta) falsch ist, da sie dem Klange die Bedeutung der Untermediante giebt (§ 10).

§ 10. Tonleiter der Untermediante in Dur.

Die Normalskala des Terzwechselklangs der Unterdominante ist die dorische:



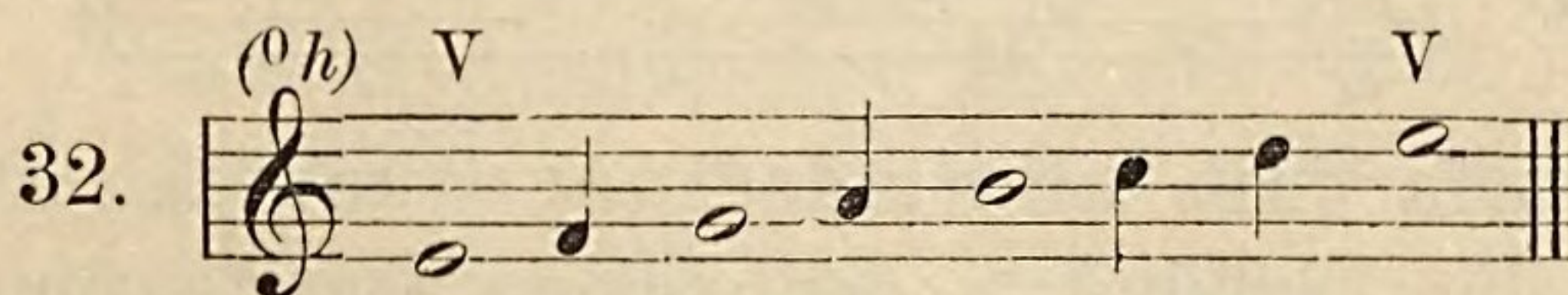
oder vom Mollhaupttone aus die äolische:



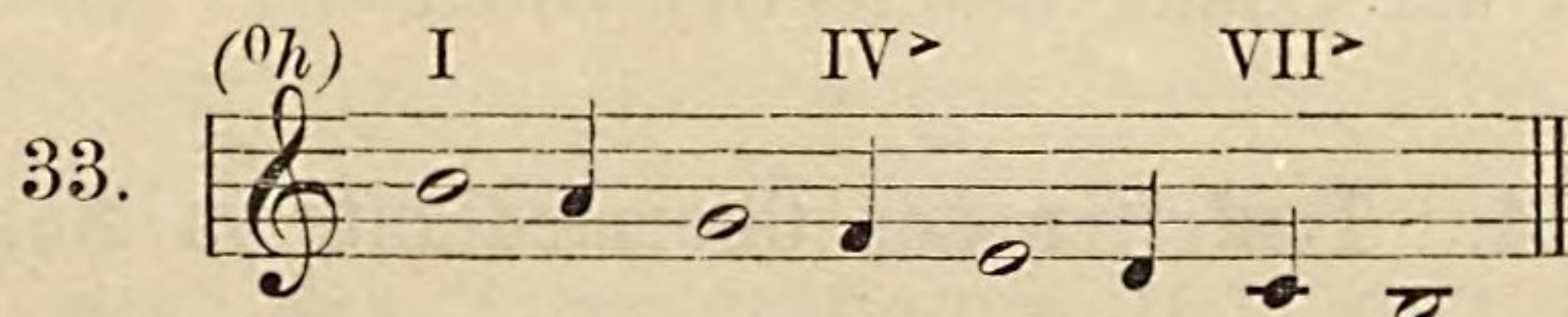
(Mollskala mit grosser Sexte und kleiner Septime resp. grosser Untersexta und kleiner Unterseptime). Lizenzen, welche die Charakteristik des Klanges der Untermediante trüben, sind die Einführung der grossen Septime resp. kleinen Untersexta (Leitton *cis*) im Aufsteigen oder gar der kleinen Sexte (grossen Unterseptime *b*), wenn auf ihr wieder nach unten gewendet wird.

§ 11. Tonleiter der Obermediante in Dur.

Normalskala des Terzwechselklangs der Oberdominante in Dur ist die phrygische:



oder (von Hauptton zu Hauptton) die hypophrygische:



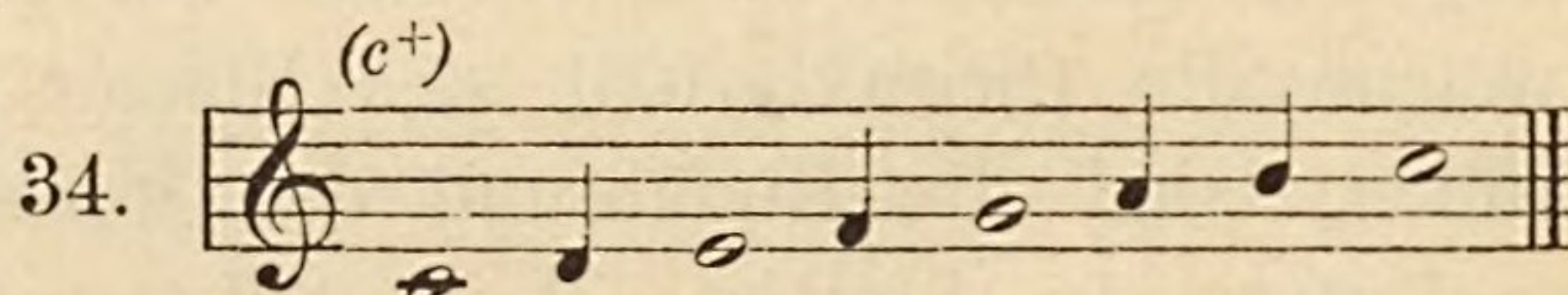
(Mollskala mit kleiner Sekunde, Sexte und Septime, resp. übermässiger Quarte, grosser Untersexta und grosser Unterseptime). Wie der Akkord selbst ist auch seine Skala selten. Die Ersetzung der kleinen Sekunde durch die grosse (reine Unterquarte statt der übermässigen) zerstört die Bedeutung des Klanges.

§ 12. Tonleiter der Medianten in Moll.

Die Medianten der Molltonart sind die Durakkorde, welche die Töne der Hauptklänge des reinen Mollsystems (*a—e—h*) bilden:

Unter-		Ober-
Dominante	Tonika	Dominante
$d \cdot f \cdot a \cdot c \cdot e \cdot g \cdot h / d$		
Unter-	Mediante	Ober-
Mediante		Mediante

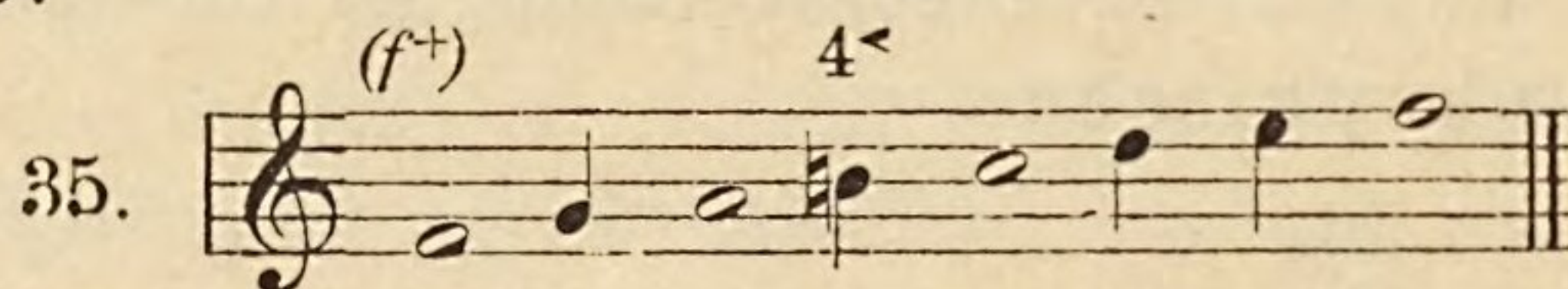
Die Mediante der Molltonart hat daher die Tonleiter (ionisch):



die der Durtonikaleiter entspricht.

§ 13. Tonleiter der Untermediante in Moll.

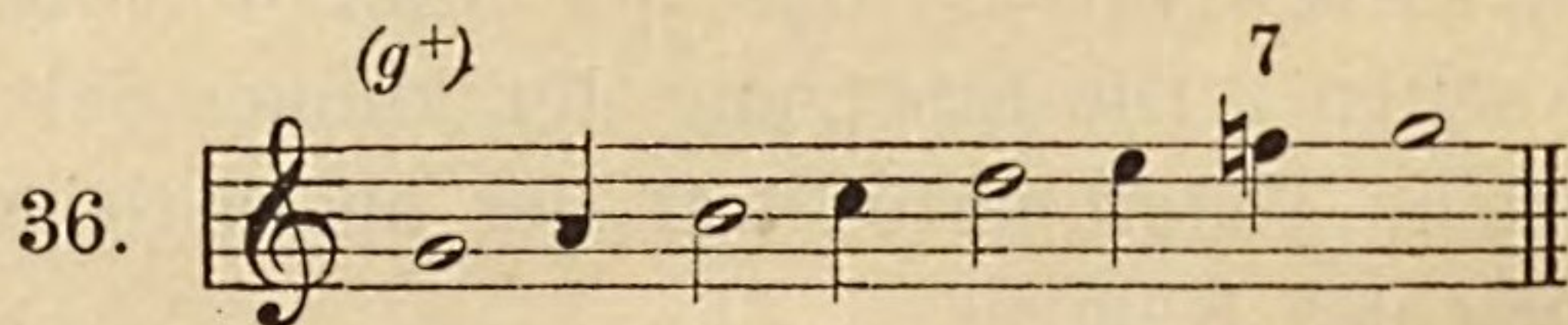
Die Normalskala der Untermediante in Moll ist die lydische:



(Durskala mit übermässiger Quarte). Die einzige Lizenz ist die Einführung der reinen Quarte für die übermässige; dieselbe vernichtet zwar die Charakteristik des Klanges und der Skala, widerspricht aber der Tonika nicht.

§ 14. Tonleiter der Obermediante in Moll.

Der Terzwechselklang der Molloberdominante ist wie diese selbst selten. Kommt er vor, so muss seine Skala durchaus rein mixolydisch gehalten werden:

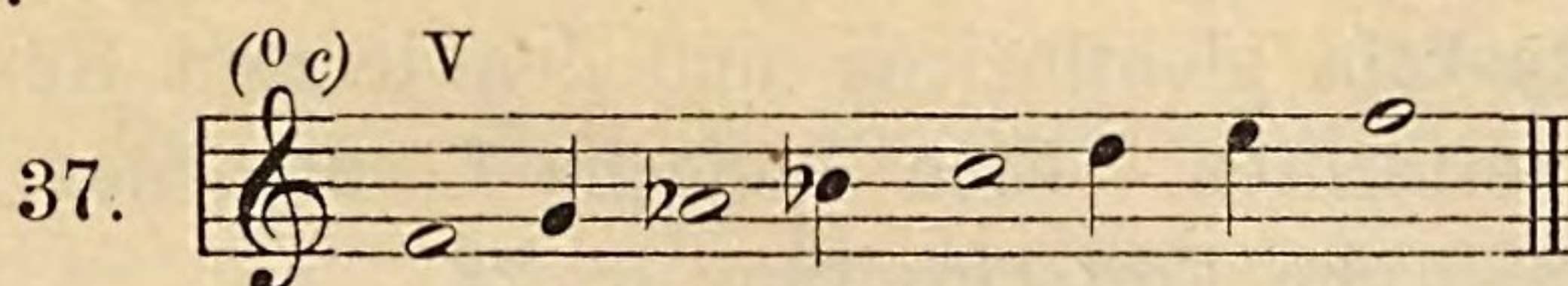


(Durskala mit kleiner Septime).

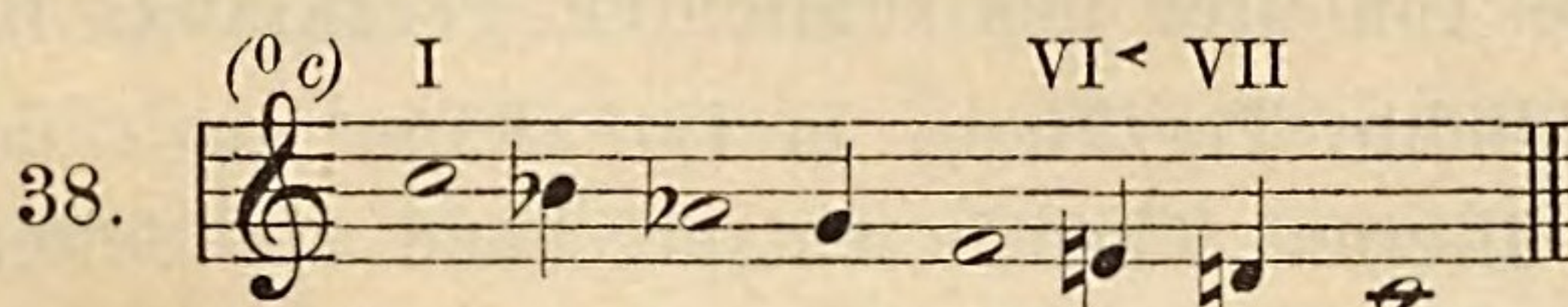
§ 15. Die Tonleiter des Seitenwechselklangs in Dur.

Der Seitenwechselklang in Dur erhält, da die obligatorischen Töne der Tonika alle anderen Durchgangstöne bedingen,

eine Skala, die der steigenden melodischen Molltonikaleiter entspricht:



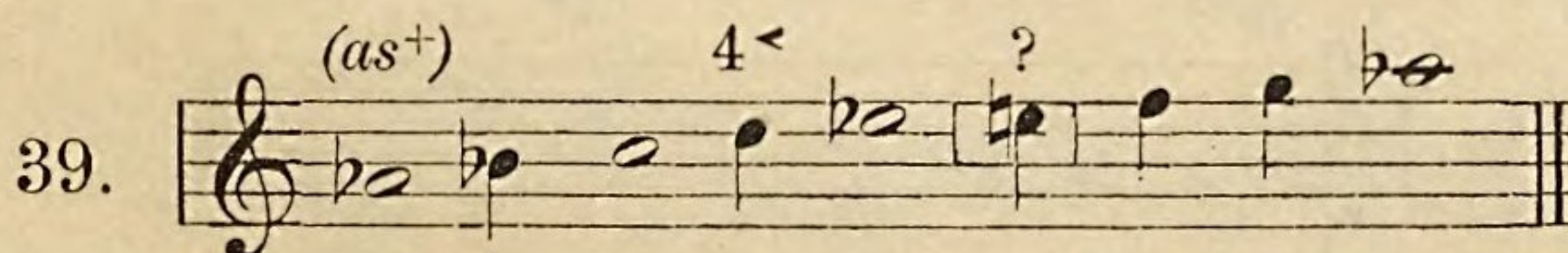
vom Haupttone aus:



(Mollskala mit grosser Sexte und Septime resp. kleiner Untersexta und Unterseptime). Im reinen Mollsinne notirt, kommt sie dem Klange nach mit der absteigenden Molldur-Tonikaleiter überein (§ 3), die jedoch anderen harmonischen Sinn hat (*c* [*b* . *as*] *g* [*f*] *e* [*d*] *c*).

§ 16. Die Tonleiter des Gegenterzklangs in Dur.

Die neuere Musik geht über die bisher gezeigten Freiheiten der tonalen Harmonik und Melodik noch weit hinaus (vgl. das 5. Kapitel). Etwas durchaus nicht seltenes ist die Einführung des Gegenterzklangs, der auch mit überflüssiger Umständlichkeit als Terzwechselklang des Seitenwechselklangs definirt werden kann (das ist die Erklärung der älteren Theorie für seine Einführung). Das Sträuben konservativer Theoretiker und Praktiker gegen die Terzklänge hat seinen guten Grund; denn die Skala des Gegenterzklangs muss entweder die Terz der Tonika oder die eigene Quinte fallen lassen:



Das *b* statt *h* ist als Durchgang der grossen Terz selbstverständlich; dagegen würde die Ersetzung des *es* durch *e* 4 Durchgangsnoten nach einander bringen, während in keinem der bisher betrachteten Fälle mehr als 2 fremde Noten einander folgten. Mit *es* ist die Skala die lydische, eine Durskala mit übermässiger Quarte. Sich des Gegenterzklangs zu enthalten, weil er der Tonikaterz widerspricht, wäre eine

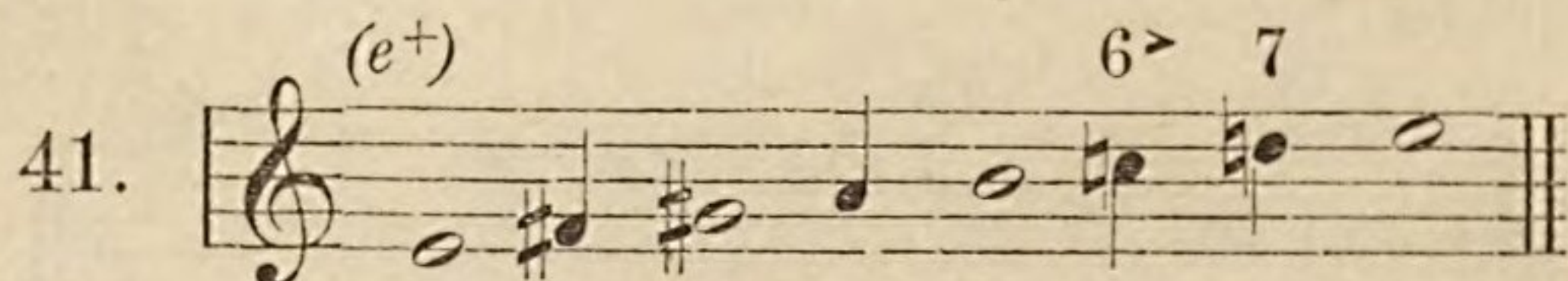
durchaus pedantische Einschränkung. Festzuhalten ist aber die übermässige Quarte; die reine würde die Skala mit der Durtonikaskala identifizieren und den letzten Rest tonalen Charakters vernichten. Eine einfache Lösung des Dilemmas ist die chromatische Fortschreitung (§ 23).

§ 17. Die Tonleiter des schlichten Terzklangs in Dur.

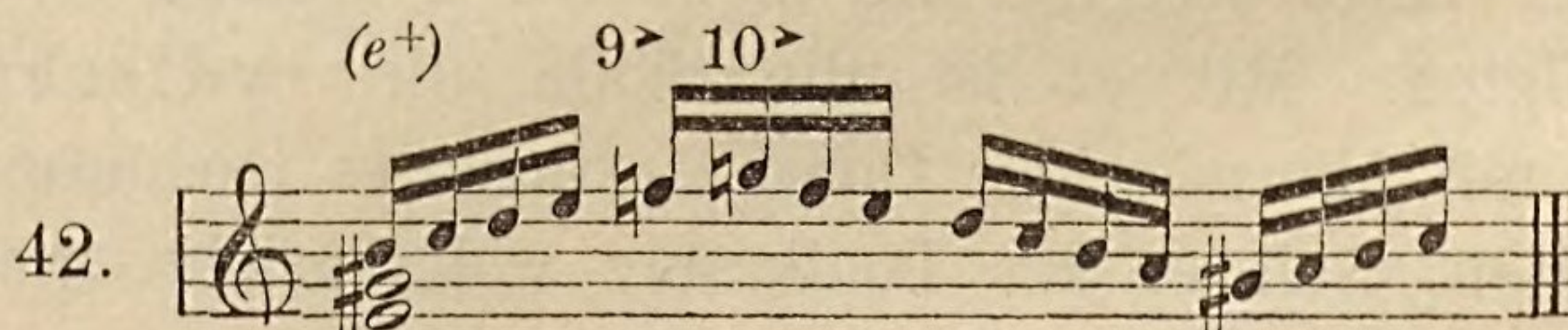
Der schlichte Terzklang in Dur kann auch den Erklärungen der älteren Theorie entsprechend als Seitenwechselklang der Medianten (§ 9) angesehen werden; doch ist es durchaus nicht nöthig, deren Vermittelung anzurufen. Der schlichte Terzklang ist an und für sich leicht genug gegen die Tonika verständlich. Die alte Lehre, dass ein *e*-Durakkord in *c*-Dur eine Wendung nach *a*-Moll (^0e) bedeutet, kommt zwar mit der häufigsten Praxis überein; doch ist seine Einführung ohne jede Ausweichung sehr wohl möglich:



Die Skala wird am deutlichsten die Beziehung zu c^+ aussprechen, wenn sie auf die grosse Septime (Leitton *dis*) verzichtet und *c* festhält:



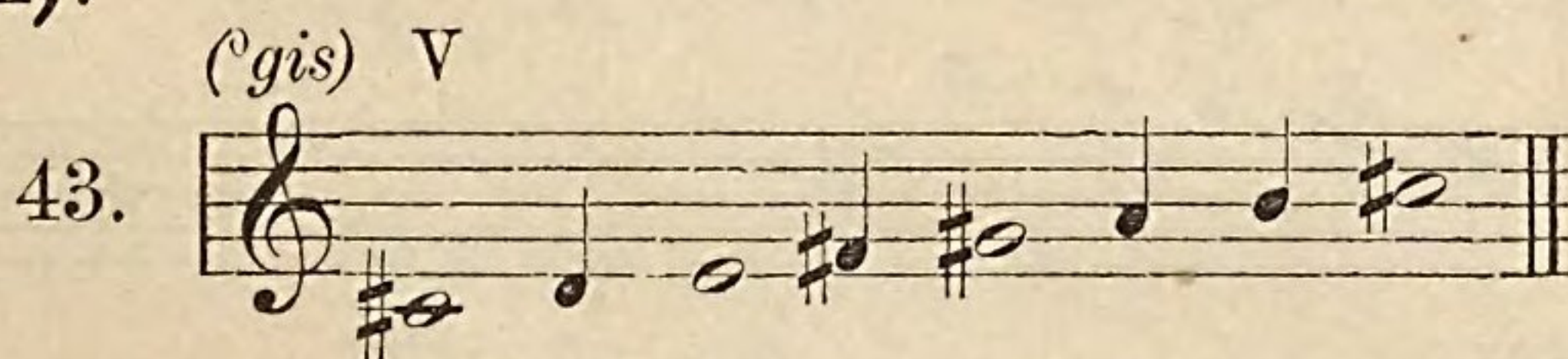
(Durskala mit kleiner Sexte und kleiner Septime). Das *fis* ist ein nur im Übergange zum *gis* gebotener Ton, die None wird dagegen, wenn auf ihr gewendet wird, klein sein und auch die Decime muss dann klein sein:



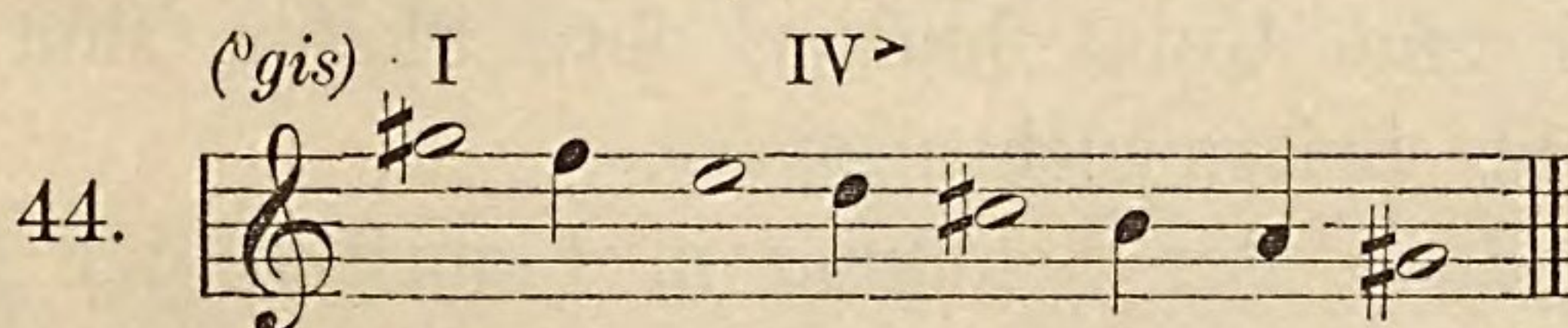
Wir sehen hier allerdings eine völlige Übereinstimmung mit der Leiter der Duroberdominante in Moll (§ 5).

§ 18. Die Tonleiter des Gegenterzklangs in Moll.

Die Mollmelodik ist wie die Mollharmonik arm; die Einführung des Gegenterzklangs, der doch der Terzwechselklang der Duroberdominante ist, gehört zu den allergrössten Seltenheiten. Wie der Gegenterzklang der Durtonart bringt er einen Konflikt zwischen der Terz der Tonika (*c*) und der Mollquinte des Terzklangs (*cis*). Die Vermeidung von 4 akkordfremden Noten (vgl. § 16) zwingt zum Beibehalten der letzteren (phrygisch):



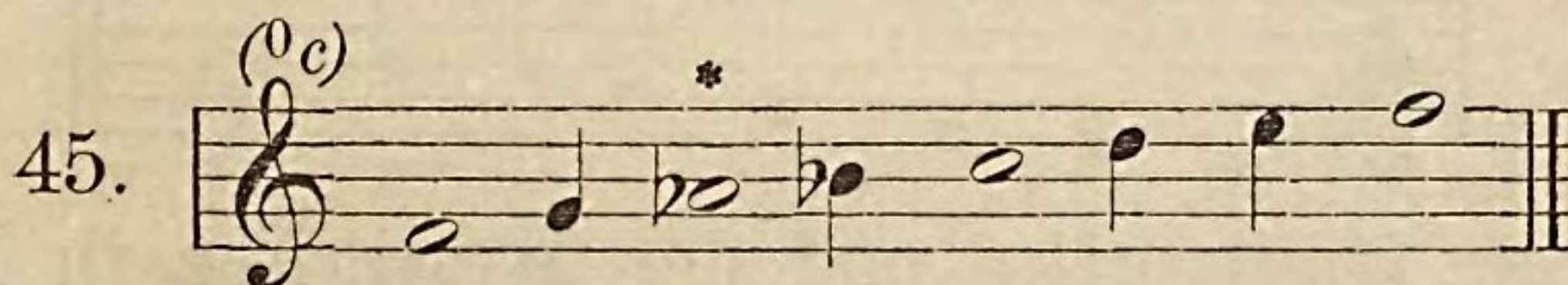
vom Mollhaupttone aus (hypophrygisch):



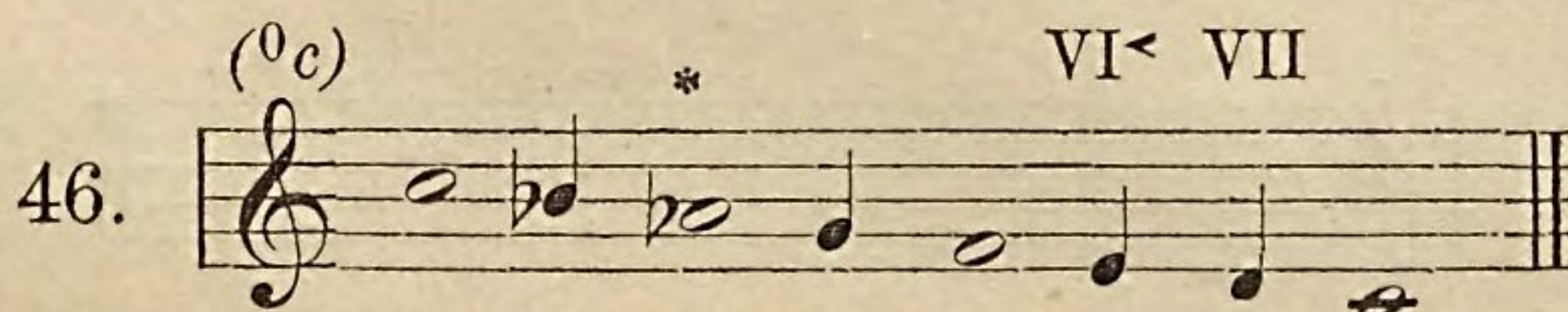
(Mollskala mit kleiner Sekunde resp. übermässiger Unterquarte).

§ 19. Die Tonleiter des schlichten Terzklangs in Moll.

Auch der schlichte Terzklang in Moll ist selten, aber seine Wirkung ist eine gute, obgleich seine Terz dem Grundtone der Tonika(Unterquinte) widerspricht:



oder vom Mollhaupttone aus:



(Mollskala mit grosser Sexte und Septime, resp. kleiner Untersexta und Unterseptime).

§ 20. Resumee.

Die Zahl der Möglichkeiten ist damit nicht erschöpft. Vor allem können die Klänge des schlichten und Gegen-Ganztonschrittes eingeführt werden (für *c*-Dur: d^+ und b^+ , für *a*-Moll [^0e]: ^0d und ^0fis). Dieselben greifen über die Dominante hinaus und regen eine Modulation an; ihre Skalen fallen zusammen mit denen der Dominanten der Dominanttonarten.

Die Klänge der Leittonschritte greifen eine Quinte über die Terzklänge hinaus, ihre Skalen ergeben sich nach den klargelegten Prinzipien von selbst; sie entsprechen denen der Terzklänge:

47.

h^+ in *c*-Dur. des^+ in *c*-Dur.

Die Klänge des Gegenquintwechsels greifen über den Seitenwechsel eine Quint hinaus; ihre Skalen sind die der Dominanten der Seitenwechseltonart.

Die Grundlage der Schulung in Figuriren der Harmonie haben natürlich die einfachsten Akkordverbindungen zu bilden; die Einführung schwerer verständlicher und noch wenig oder nicht gewagter Komplikationen mag dem gereiften Künstler vorbehalten bleiben — der Schüler begnüge sich zunächst mit der Erlernung des üblichen. Die oben betrachteten Skalen sind, nach ihrer Gleichartigkeit zusammengestellt:

1. Jonisch (Normal-Durskala):

48.

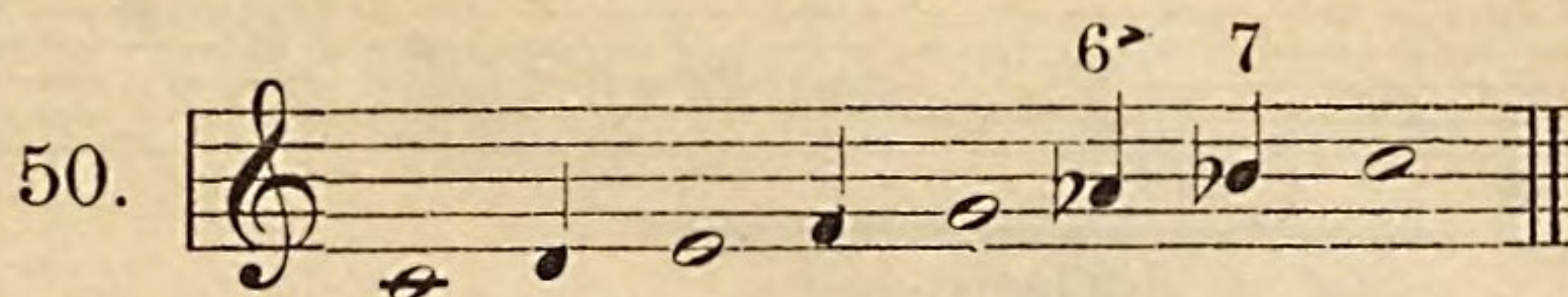
Tonleiter der Durtonika und der Medianten in Moll.

2. Mixolydisch (Durskala mit kleiner Septime):

49.

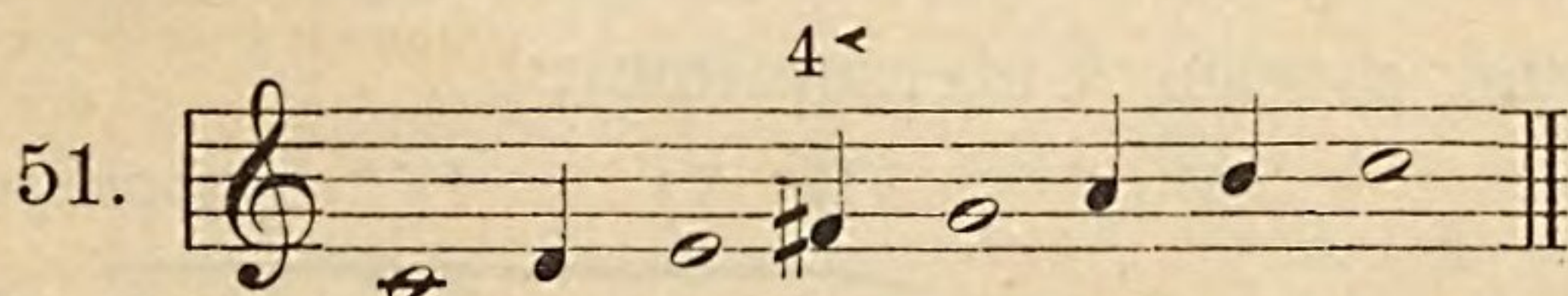
Tonleiter der Dominante in Dur und der Obermediante in Moll.

3. Durskala mit kleiner Sexte und kleiner Septime:



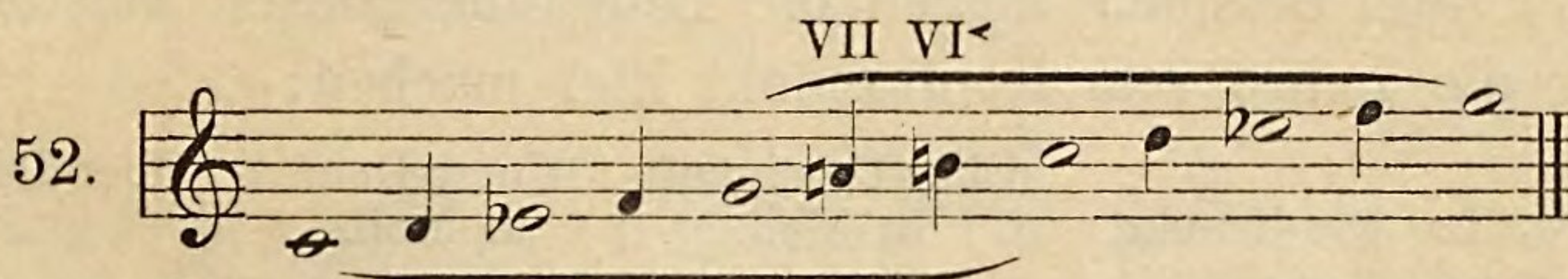
Tonleiter der Duroberdominante in Moll und des schlichten Terzklangs in Dur.

4. Lydisch (Durskala mit übermässiger Quarte):



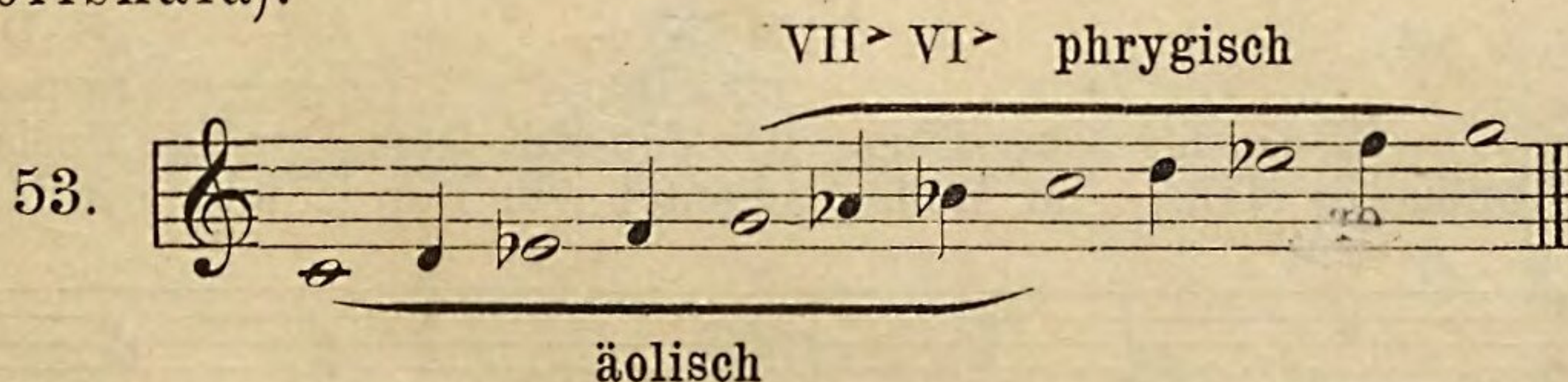
Tonleiter der Unterdominante in Dur, des Gegenterzklangs in Dur und der Untermediante in Moll.

5. Mollskala mit grosser Sexte und grosser Septime (kleiner Untersexta und kleiner Unterseptime):



Tonleiter der Molltonika im aufsteigen, des schlichten Terzklangs in Moll und des Seitenwechselklangs in Dur.

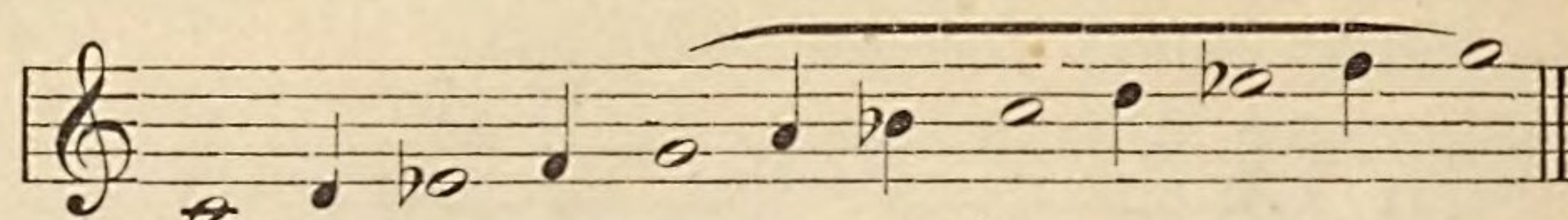
6. Mollskala mit kleiner Sexte und kleiner Septime (grosser Untersexta und grosser Unterseptime, Normalmollskala):



Tonleiter der Molltonika in absteigen und der Medianta in Dur.

7. Mollskala mit grosser Sexte und kleiner Septime (grosser Untersexta und kleiner Unterseptime):

VII VI[>] äolisch

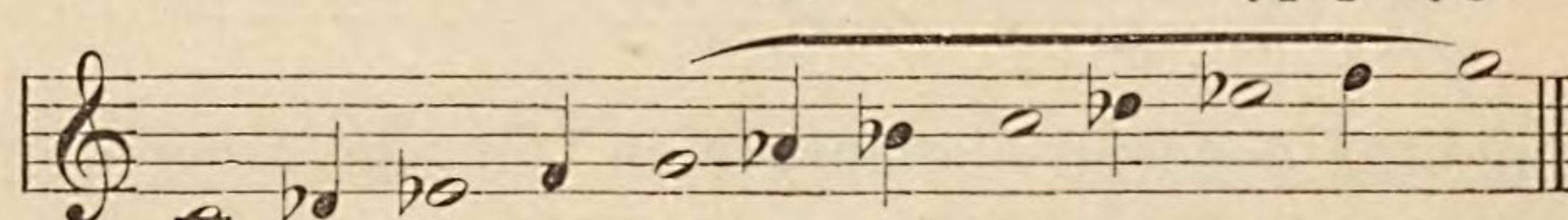
54. 

dorisch

Tonleiter der Unterdominante in Moll und der Untermediante in Dur.

8. Mollskala mit kleiner Sekunde, kleiner Sexte und kleiner Septime (übermässiger Unterquarte, grosser Untersexta und grosser Unterseptime):

VII[>] VI IV[>] hypophrygisch

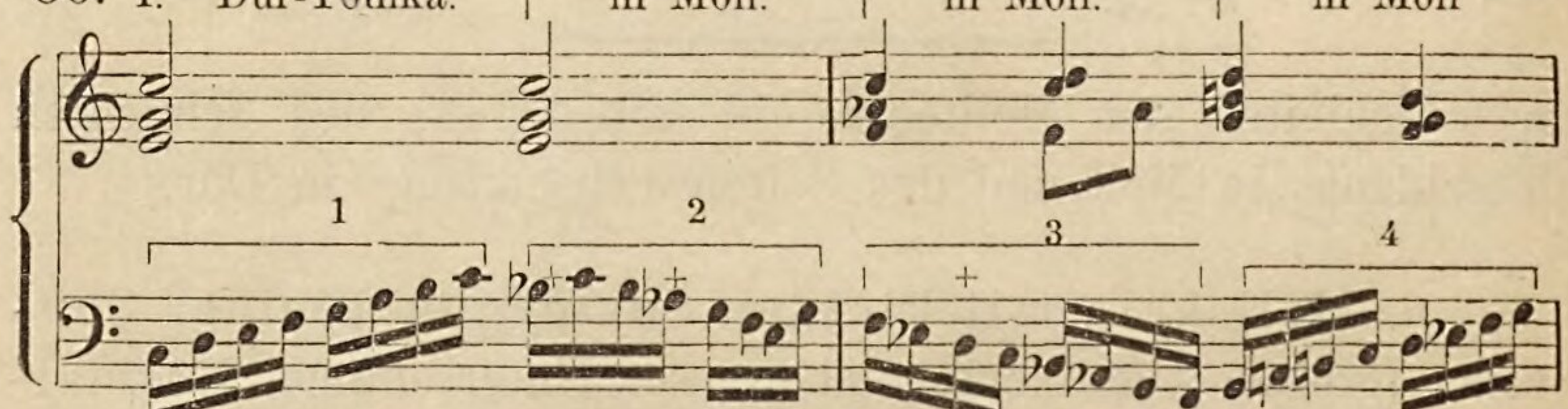
55. 

phrygisch

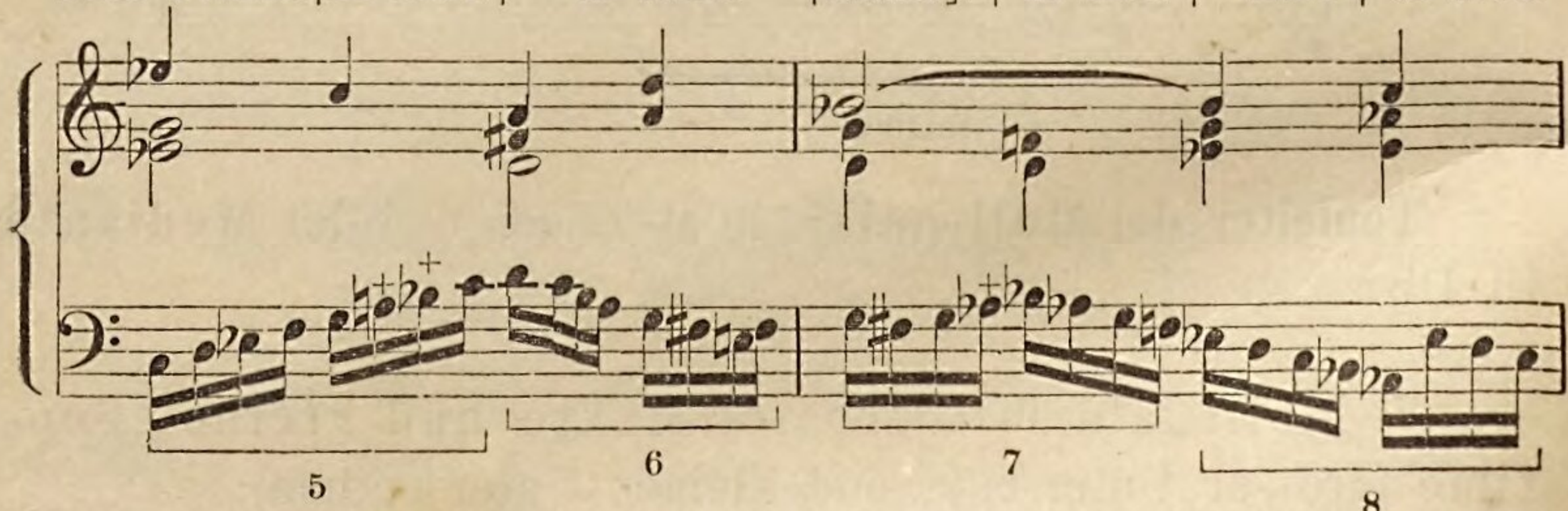
Tonleiter der Moll-Oberdominante in Moll, der Obermediante in Dur und des Gegenterzklangs in Moll.

Zwei Beispiele mögen die Bedeutung dieser Aufstellungen für die Lehre vom Kontrapunkt klar machen:

56. I. Dur-Tonika. | Ober-Dominante in Moll. | Unter-Dom. in Moll. | Ober-Dominante in Moll



Moll-Tonika. | U.-Dom. in Moll. | Ober-Dom. in Moll. | Moll-Tonika [Dur Ob.-Mediante]. | Ob.-Dom. in Dur. | Dur-Tonika | U.-Dom. resp. U.-Mediante in Moll.



Moll-Tonika
resp. $\frac{6}{4}$ der Ob. Dom. | Ober-Dominante
in Moll. | Molltonika.

11 12 13

II. Tonika. | Unter-Dominante. | Ober-Dominante.

Tonika. | Ob. D. in Moll. | Tonika | Moll Ob. Dom.

Tonika (^0a) | Unter-Dominante. | Ob' Dur in Moll.

Tonika. | Ob. Regn. Regn. U.-D. O.-D. ($\frac{6}{4}$ —($\frac{6}{8}$ Ton.

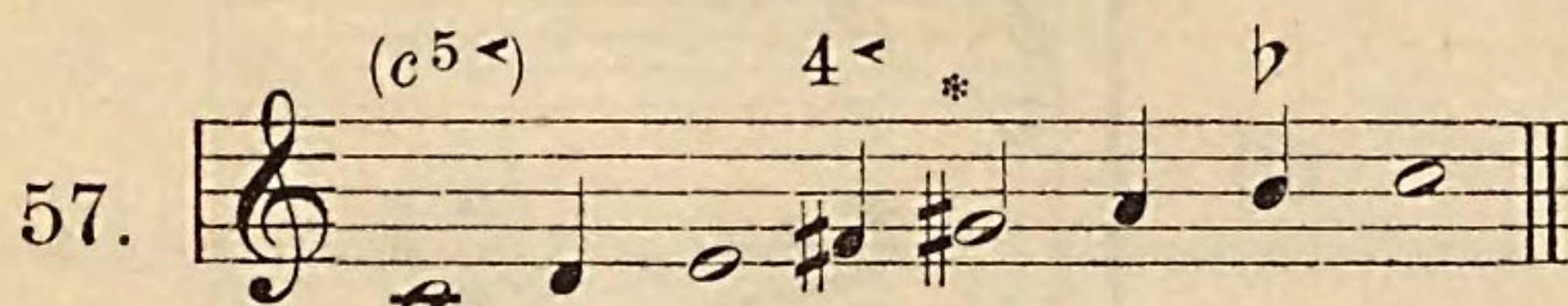
Das erste Sätzchen beginnt in *c*-Dur und schliesst in *c*-Moll; der *c*-Dur-Akkord erscheint zuerst als Tonika, leitet dann, durch *b* und *as* zur Molldominante bestimmt, nach dem *f*-Mollakkord, der seinerseits durch *d* zur Mollunterdominante gestempelt wird und über die Oberdominante *g*-Dur nach *c*-Moll führt; der *c*-Mollakkord erhält durch *a b* (bei ++) Moll-Unterdominantbedeutung und führt über die Oberdominante *d*⁺ nach *g*-Moll. Der *g*-Mollakkord erhält durch *as* die Bedeutung der Obermediante von *es*-Dur, zu welchem *b*⁺ leitet; das folgende *as*⁺ ist Unterdominante von *es*-Dur, erhält aber nachträglich die Bedeutung der Untermediante von *c*-Moll, zu welchem endlich geschlossen wird. Das zweite Beispiel beginnt mit dem *a*-Mollakkord (⁰*e*) als Tonika; derselbe wird durch *fis* zur Unterdominante umgedeutet, sodann durch *h*⁺ nach *e*⁺ geschlossen, welches durch die kleine None (*f*) die Bedeutung der Oberdominante in Moll erhält. Der abermals als Tonika auftretende *a*-Mollakkord erhält durch die kleine Sekunde (übermässige Unterquarte *b*) Oberdominantbedeutung, sodass ⁰*a* (*d*-Moll) Tonika wird. Der Schritt von diesem nach *e*⁺ führt wieder zurück nach *a*-Moll etc. Die Durchgangsnoten, welche die Bedeutung der Klänge bestimmen und der Modulation ihre bestimmte Richtung anweisen, sind mit + bezeichnet. Vgl. übrigens die zahlreichen Etüden in Tonleiterbewegung bei Cramer, Czerny u. a.

§ 21. Tonleitern dissonanter Akkorde. Der übermässige Quintakkord.

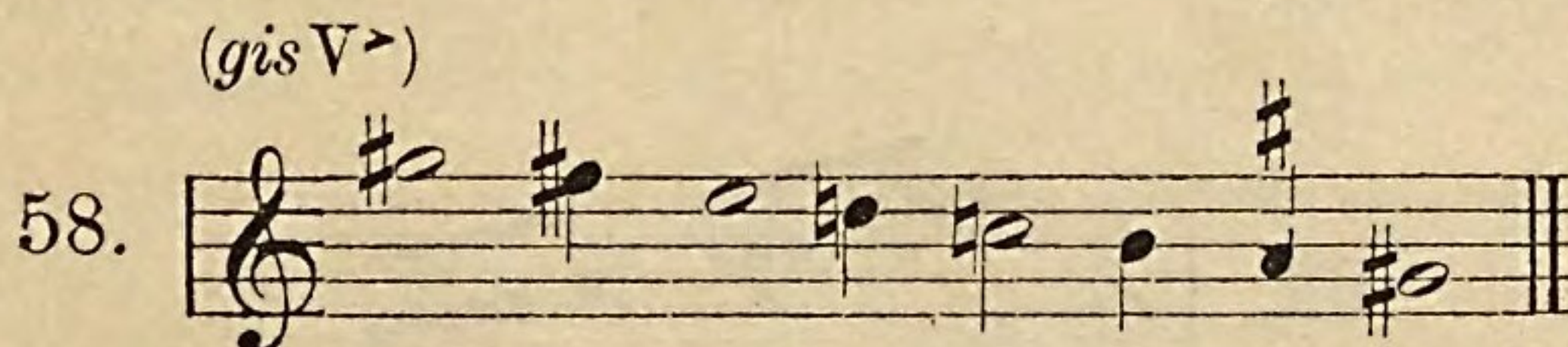
Wenn Tonleitern nichts anderes sind als arpeggierte Akkorde mit Fülltönen, so müssen auch die dissonanten Akkorde ihre eigenen Tonleitern haben, besonders die alterirten Akkorde, welche an Stelle eines Akkordtones einen chromatisch veränderten derselben Stufe setzen, den die Durchgänge nicht ignoriren können. Doch wird die Tonleiter in erster Linie bestimmt werden durch den Klang, als dessen Alteration der Akkord angesehen wird.

Der übermässige Dreiklang *c . e . gis* ist entweder als *c*⁵ (c-Durakkord mit chromatisch erhöhter Quinte) oder als

gis V[>] (*cis*-Mollakkord mit chromatisch vertieftem Grundton) anzusehen. Im ersteren Falle bedingt die übermässige Quinte auch die übermässige Quarte, die Sexte muss dann nothwendig gross sein, da die kleine mit der übermässigen Quinte enharmonisch identisch wäre; die Septime kann gross oder klein sein:



Mit *b* eignet diese Skala der Oberdominante der Durtonart, mit *h* der Tonika und der Unterdominante mit erhöhter Quinte. Die übermässige Quarte, welche sonst nur der Skala der Unterdominante zukommt, ist also bei übermässiger Quinte nicht mehr ein derartiges Merkmal. Gelegentlich der Untersuchung der Skala des Gegenterzklangs bemerkten wir, dass diese zu wählen hatten zwischen der eigenen Quint und der Terz der Tonika, die sich als übermässige Quint darstellte. Wir mögen daher auch den übermässigen Dreiklang gelegentlich als Gegenterzklang zu fassen haben, die Skala fällt dann wieder ebenso aus (ohne *b*). Im Mollsinne gefasst (*gis* V[>]), ergibt sich die Skala ganz ähnlich, nur dass für die Unterdominante in Moll mit vertiefter Quinte sich *a*is statt *a* als Durchgang ergibt, während die Molltonika und die seltene Molloberdominante *a* behalten:



Derselbe Akkord kann auch als Vorhaltsakkord aufzufassen sein, in welchen Falle er keine besondere Skala hat; als *e* 6[>] (Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte) ist seine Skala die der Duroberdominante der Molltonart (Seitenwechsel):



Als $e^{VI^<}$ (Vorhalt der kleinen Untersexta von der Unterquinte im Mollakkord) erhält er die reine Skala der Molltonika oder die der Mollunterdominante der Durtonart (Seitenwechsel):



Die oben für den übermässigen Dreiklang als Durakkord oder Mollakkord mit übermässiger Quinte gegebene Skala ist auch die des übermässigen Sekundquartsextakkords der Generalbassterminologie, sobald sie b benutzt; denn der übermässige Sekundquartsextakkord ist nichts anderes als ein Durseptimenakkord mit übermässiger Quinte ($\begin{smallmatrix} 5^< \\ c7 \end{smallmatrix}$):



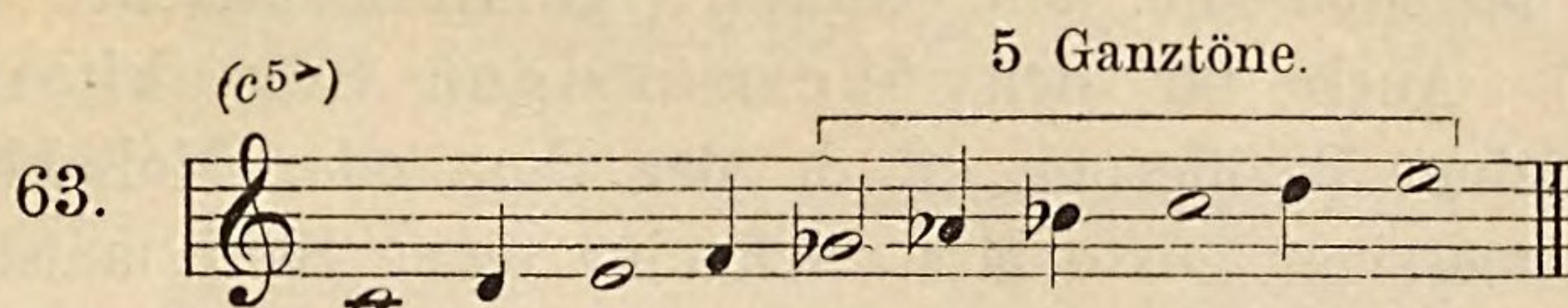
Das entsprechende Gebilde in Moll wäre ($\begin{smallmatrix} V^> \\ gis^{VII} \end{smallmatrix}$):



§ 22. Der verminderte Quintakkord.

Nicht schwieriger als das der Skala des übermässigen Quintakkords ist das Problem der Skala des verminderten Quintakkords. Die verminderten Quintakkorde sind bekannter unter dem vom Generalbass herrührenden Namen der übermässigen Sextakkorde. Der Durakkord mit verminderter Quinte $\overbrace{c \cdot e \cdot ges}^{(c^{5^>})}$ bedingt eine Skala, die zwei kleine

Sekundschritte nach einander aufweist ($e-f-ges$) und den übrigen Raum durch Ganztonschritte füllt:

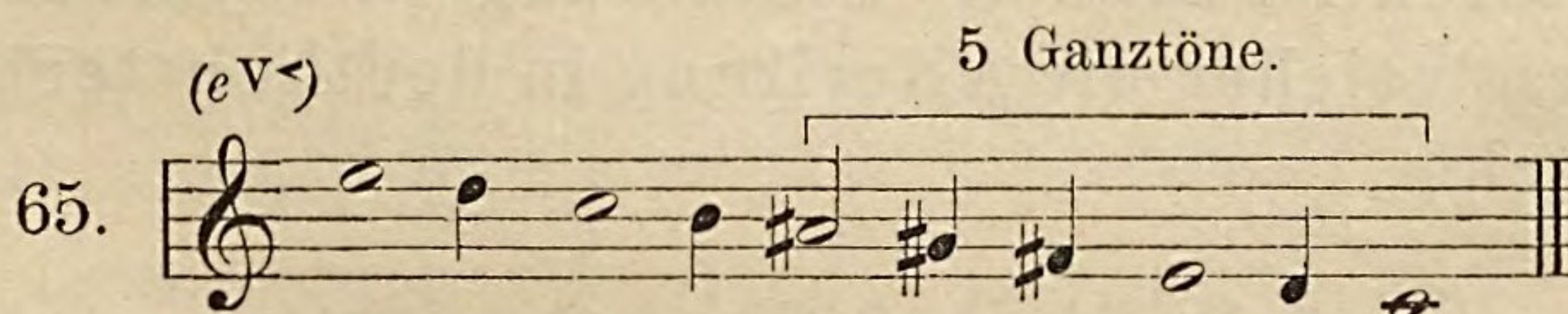


Es versteht sich, dass die Kontrapunktirung diese Folge von 5 Ganztönen selten bringt, doch ist sie in Verbindungen wie:



von guter Wirkung. Die Aufnahme der Septime in den Akkord $(\begin{smallmatrix} 5\flat \\ c7 \end{smallmatrix})$ kann an der Skala nichts ändern, da b ohnehin derselben angehört. Die obige Skala ist also zugleich die des übermässigen Terzquartsextakkordes (vgl. das b am Ende des Taktes).

Auch die Skala des Mollakkordes mit verminderter Quinte gebietet sich von selbst; $e^{V\flat}$ ist $aïs . c . e$, bekannter als $c . e . aïs$ (übermässiger Sextakkord). Auch hier sind zwei einander folgende kleine Sekundschritte ($c-h-aïs$) selbstverständlich, und den Rest der Skala füllen 5 Ganztöne:

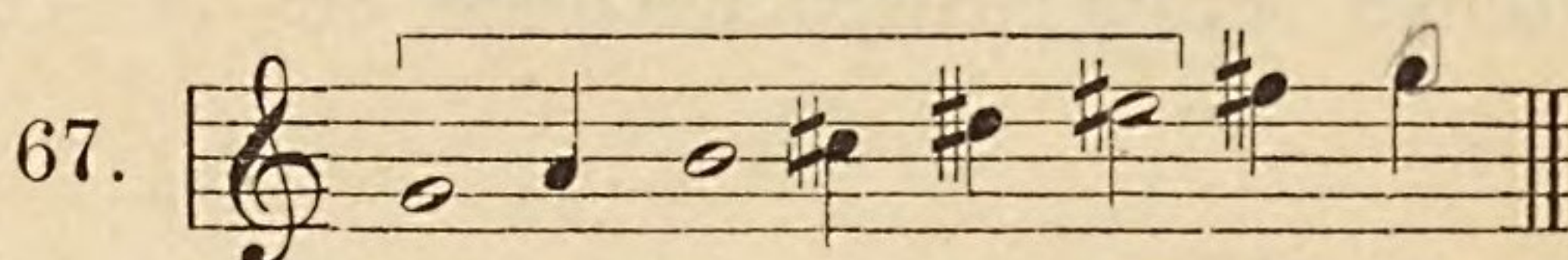


Ein dem obigen (Fig. 64) analoges Beispiel wäre:



Die Septime (*f*_{is}, Unterseptime von ⁰*e*) ist auch hier in der Leiter, die folglich auch dem übermässigen Terzquartsextakkord im Mollsinne mit eignet (vgl. Harmonielehre S. 55, Nr. 15). Auch für den übermässigen Sextakkord im Sinne meiner Bezifferung, d. h. des Dur- oder Mollakkordes mit übermässiger Sexte lässt sich eine eigne Skala aufstellen. Soll dieselbe von Hauptton zu Hauptton laufen, so muss sie lauten (*g*^{6<}):

5 Ganztöne.



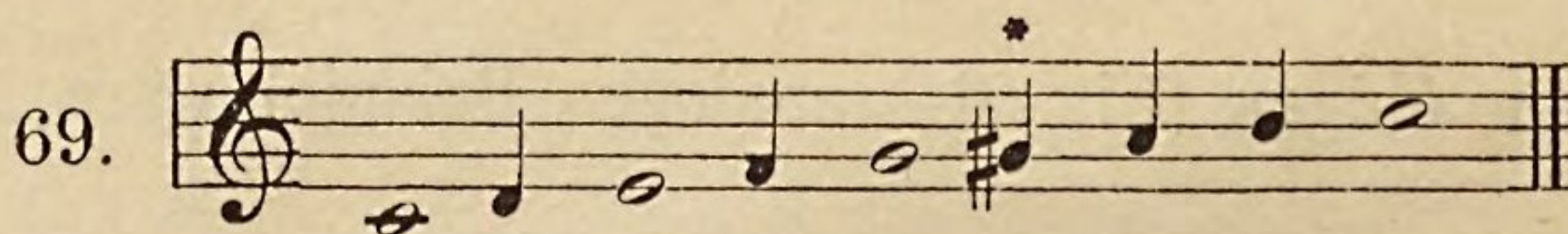
d. h. sie weist ebenfalls 5 Ganztöne auf und setzt an Stelle der reinen die übermässige Quinte. Ist im Akkord anderweit *d* vertreten, so wird die Kontrapunktirung gern *dis* vermeiden und lieber Wege einschlagen wie:



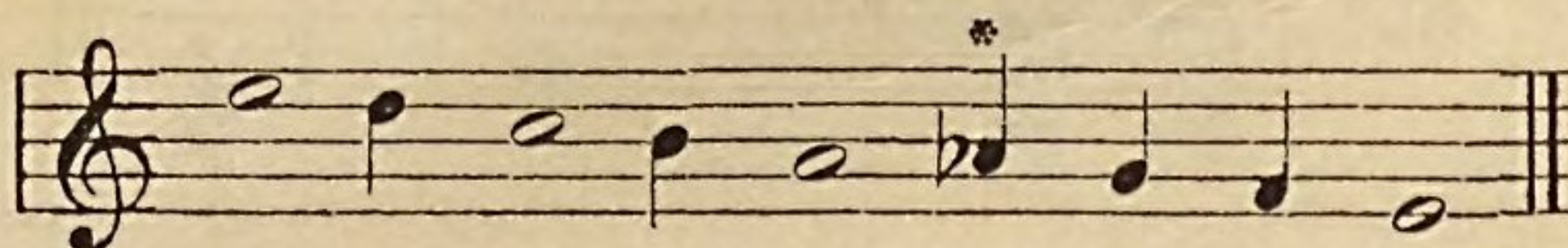
§ 23. Chromatische Durchgänge.

Das gewöhnlichste und auch angemessenste für die Kontrapunktirung von Akkorden mit alterirten Intervallen ist aber die Einführung eines **chromatischen Schrittes**, welcher die Alterirung in deutlichster Weise ausdrückt:

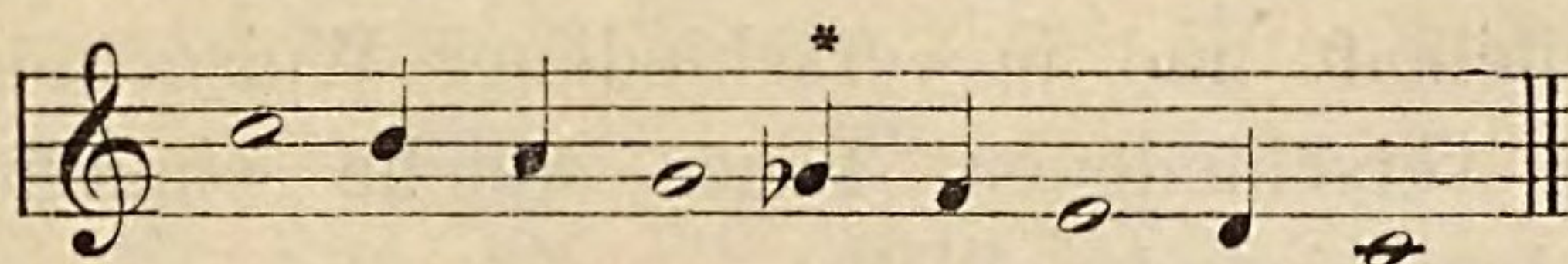
1. Durakkord mit übermässiger Quinte:



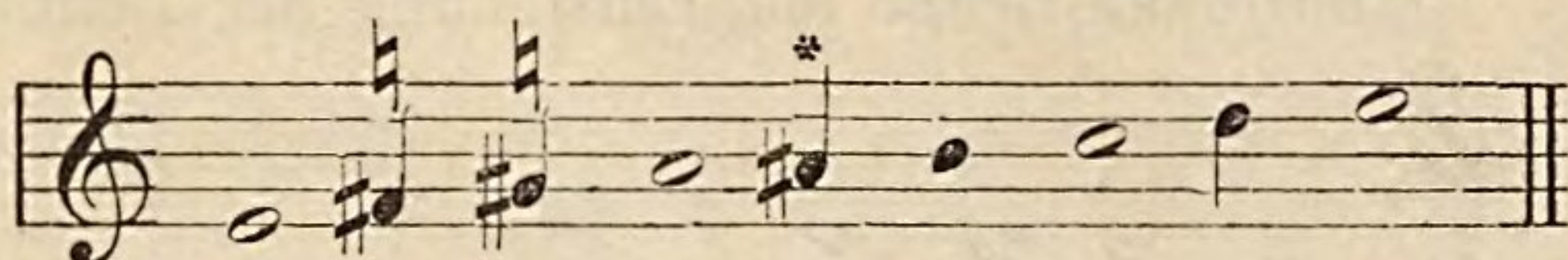
2. Mollakkord mit übermässiger Quinte:



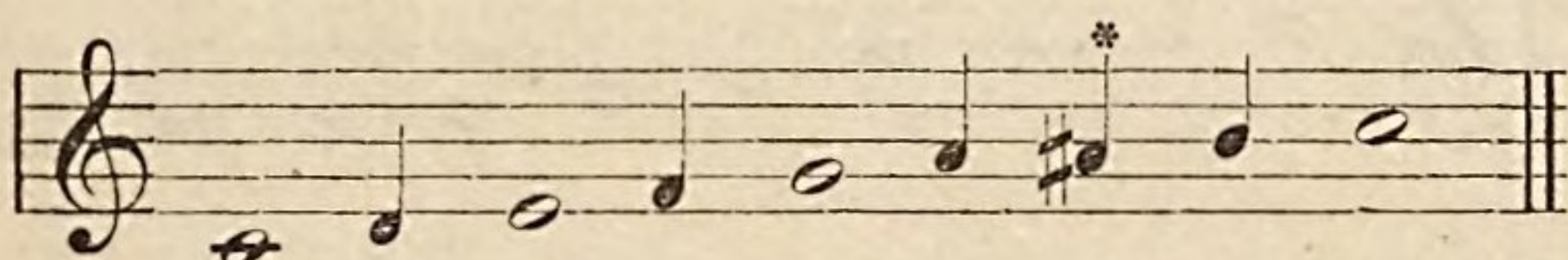
3. Durakkord mit verminderter Quinte:



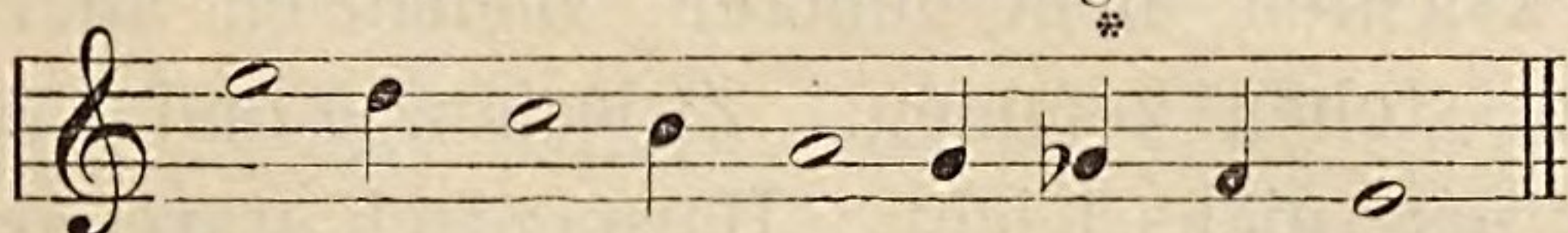
4. Mollakkord mit verminderter Unterquinte:



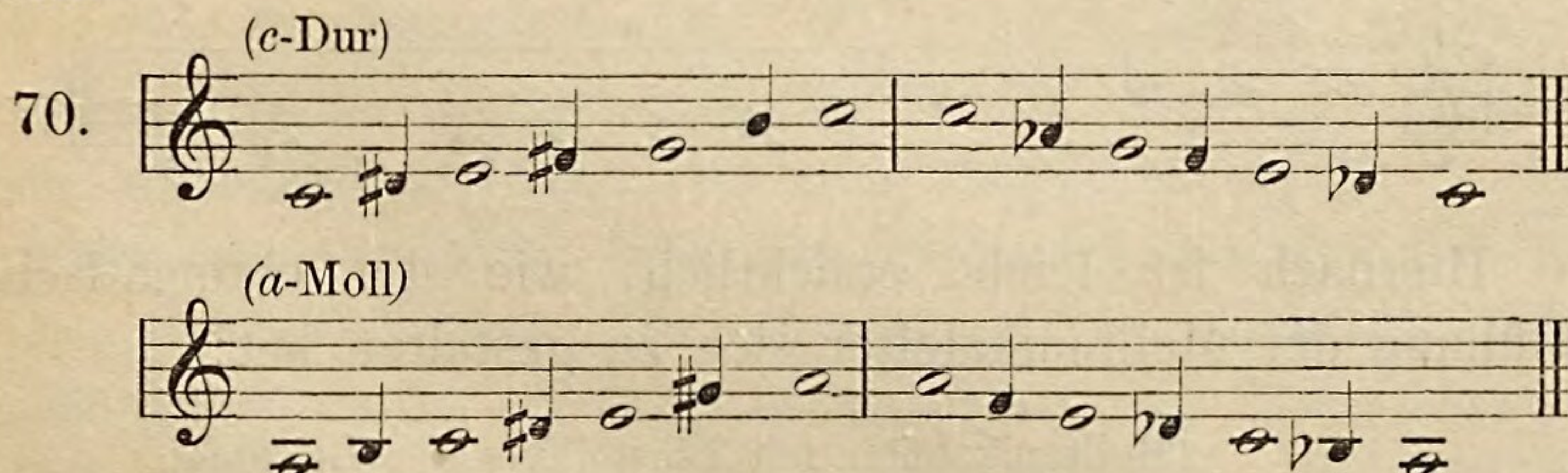
5. Durakkord mit übermässiger Sexte.



6. Mollakkord mit übermässiger Untersext:



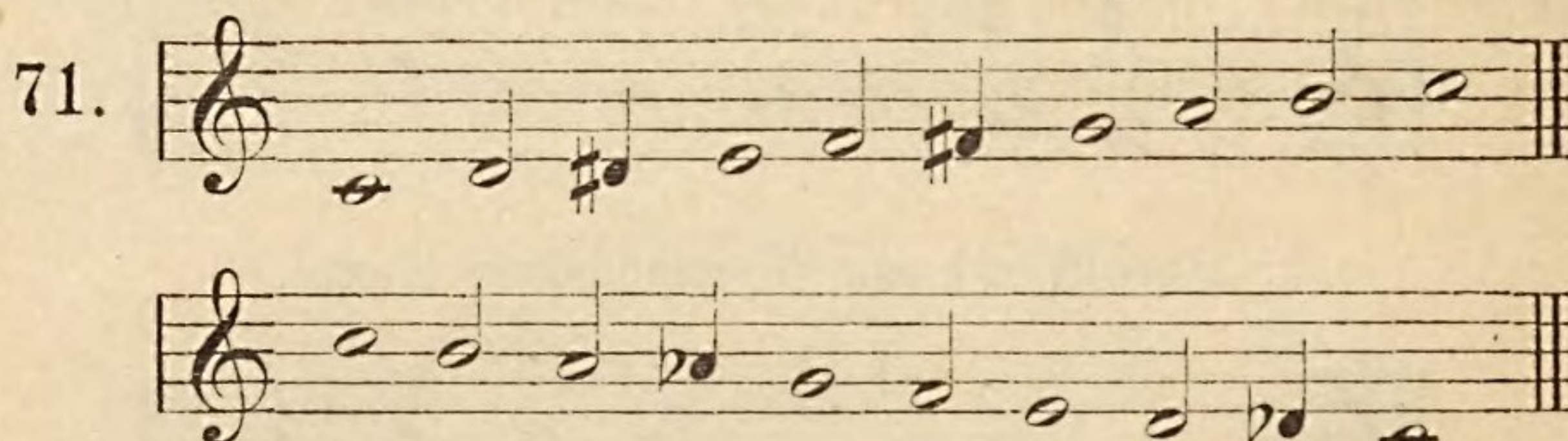
Ueber die prinzipielle Verwerflichkeit chromatischer Durchgänge in längerer Folge vom Standpunkte der Kunstlehre aus ist oben die Rede gewesen (Einleitung); da sie aber gerade ihrer elementaren Wirkung wegen beliebt sind, so müssen wir ihnen doch eine eingehendere Betrachtung widmen. Nirgend sind orthographische Fehler so in Menge zu finden wie in chromatischen Skalen. Machen wir uns klar, was die chromatische Skala ist, so vermag über die Orthographie kaum noch ein Zweifel zu walten. Die chromatische Skala führt vor allem zu sämtlichen Tönen des Akkordes Leittöne ein:



Stellen wir unter allen Umständen diese Leittöne in die oben entwickelten Skalen ein, so bleiben nur noch wenige Lücken, deren Ausfüllung entweder selbstverständlich ist (Einführung der Leittöne zu den Durchgangstönen der diatonischen Skala) oder

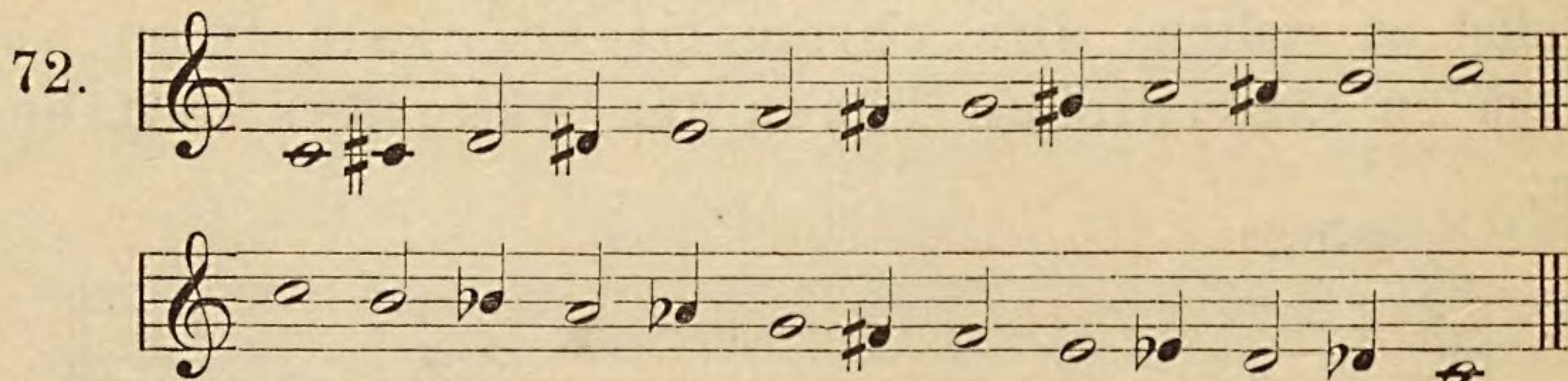
aber, in Fällen, wo die Durchgänge der diatonischen Skala selbst zweifelhaft und in verschiedener Weise möglich waren, finden die verschiedenen Töne, welche eingeführt werden können, neben einander Platz:

(Durtonika-Leiter mit Einstellung der Leittöne).



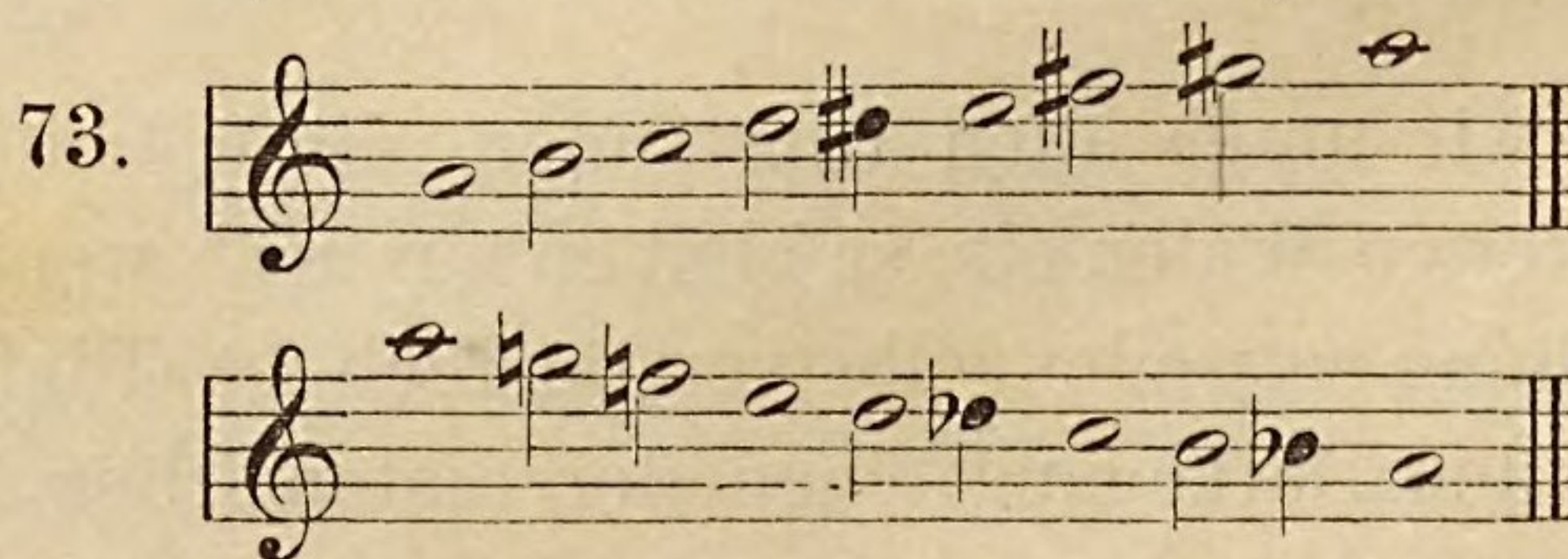
Aufsteigend muss zwischen *c* und *d*, da *des* durch harmonische Rücksichten nicht geboten, melodisch aber unmotiviert wäre, *cis* zu stehen kommen. Zwischen *g* und *a* ist die Wahl, ob *as* oder *gis*, nicht leicht. Harmonisch wäre *as* (Unterterz) näher liegend als *gis* (Terz der Terz), doch wird durch *as* der Uebergang der Auffassung zu dem Leittone *h* erschwert; aus gleicher Rücksicht auf den Leitton wird *aïs* statt *b* aufsteigend vorgezogen. Absteigend finden dagegen *as* und *b* ihre Stelle; zwischen *g* und *f* könnte *ges* eingeschaltet werden, doch wird *fis* vorgezogen, weil dieses selbst ein keineswegs unnatürlicher diatonischer Durchgang wäre (Fig. 8). Also:

(Durtonikaleiter vollständig chromatisch).



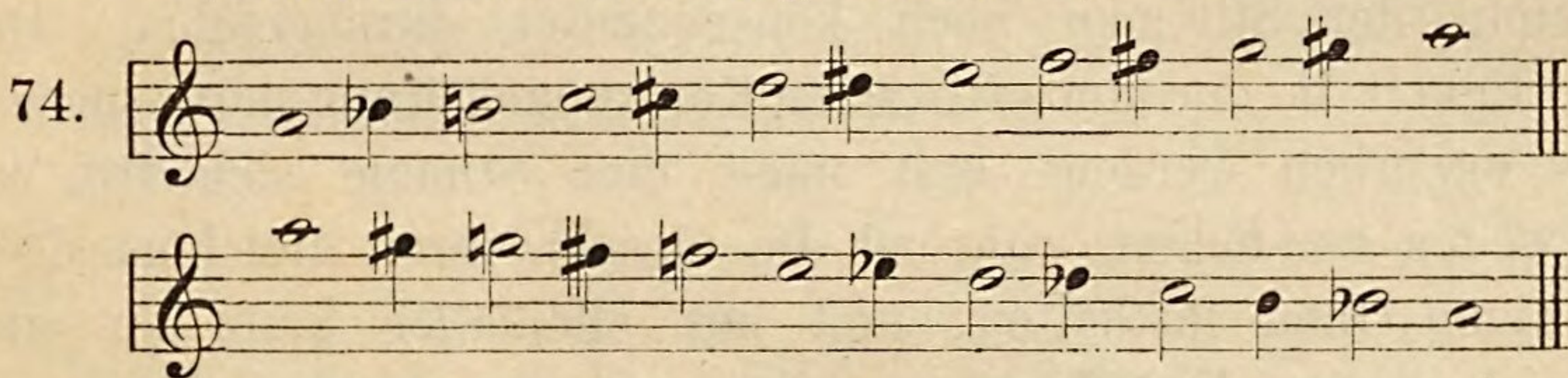
Hiernach ist leicht ersichtlich, wie die chromatische Ausfüllung der Molltonikaleiter sich zu gestalten hat:

(Molltonikaleiter mit Einstellung der Leittöne).



Aufsteigend wird zwischen *a* und *h* das nahe verwandte *b*, nicht das entfernte *a*is einzuschalten sein, zwischen *c* und *d* das leitende *cis*, zwischen *e* und *a* finden natürlich *f* und *g* Platz, da *fis* und *gis* nur aus melodischen Rücksichten eingeführt wurden und eigentlich chromatische Töne sind. Absteigend wird neben *g* und *f* wieder *gis* und *fis* eintreten zwischen *e* und *d* aber *es*:

(Molltonikaleiter vollständig chromatisch).



Bei den andern Leitern sind die für die Stellung des Klanges in der Tonart charakteristischen Töne massgebend, bei der Dur-Unterdominantskala die 4^{te} u. s. f.

Übung. Aufzeichnung einer Anzahl chromatischer Skalen.

II. Kapitel.

Der Satz zwei Noten gegen eine.

§ 24. Der ungleiche Kontrapunkt.

In der Harmonielehre, wo es nur darauf ankam, die Bedeutung der Harmoniefolgen für die Logik des Tonsatzes zu ergründen und die Auffassung derselben wie ihren praktischen Satz zu üben, hob sich keine Stimme aus der Reihe der übrigen als die bevorzugtere heraus, vielmehr nahmen alle gleichmässig an der Fortschreitung der Harmonien theil, jede sich so schlicht bewegend wie möglich. Der sogenannte Kontrapunkt stellt sich dagegen die Aufgabe, die Stimmen zu möglichster Selbstständigkeit zu entwickeln, sodass ihre Fortschreitungen nicht nur die durch die Harmoniefolge gebotenen sind, sondern eine reichere Melodik innerhalb

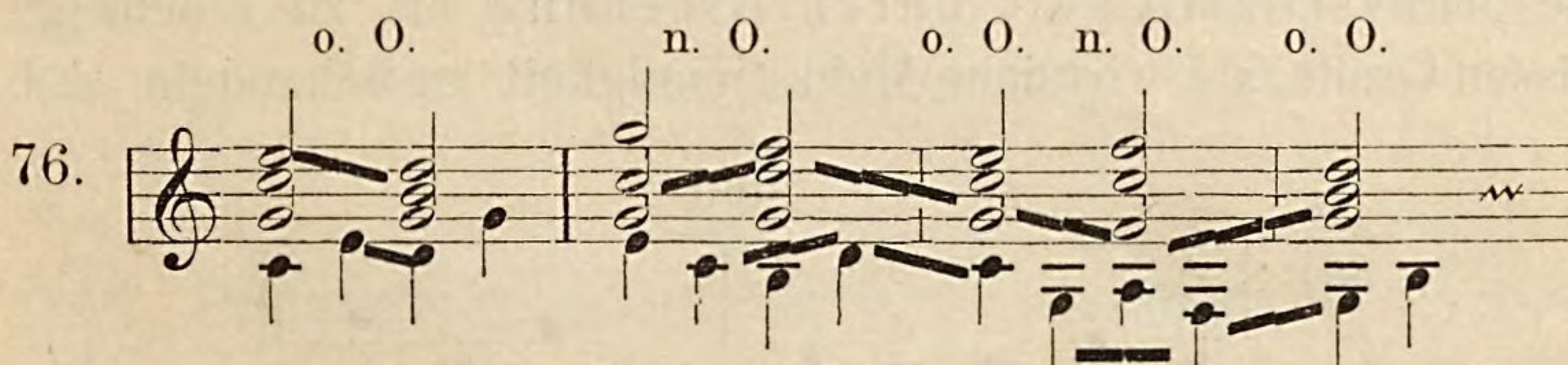
der Harmonien sich entfaltet. Das letzte Ziel des Kontrapunktes und der vorliegenden Lehre der Melodik ist der konzertirende Stil, in welchem jede Stimme zur Melodie entwickelt ist, d. h. sich melodisch ungezwungen und rhythmisch vielgestaltig bewegt, sodass keine Stimme nur als harmonisches Füllsel erscheint, wenn auch in der Regel eine als die eigentlich melodieführende den andern übergeordnet erscheinen wird; nur im Kanon und der Fuge wird die Gleichberechtigung der Stimmen noch konsequenter durchgeführt. Die Fertigkeit in der konzertirenden Kontrapunktirung muss successiv erworben werden: erst muss eine Stimme sich frei zu bewegen versuchen, während die übrigen ihren gleichmässigen ruhigen Gang festhalten, und nur allmählich kann an eine gleichmässige Emanzipirung aller gedacht werden. Um ein vages Herumtappen der Stimmen ohne harmonischen Halt zu verhüten, müssen die ersten Übungen im ungleichen Kontrapunkt noch mit gegebenen Harmonien gemacht werden. Erst wenn hierin völlige Sicherheit erlangt ist, darf dem Schüler die Wahl der Harmonien für eine gegebene zu kontrapunktirende Stimme überlassen werden. Mit der wachsenden Beweglichkeit der Stimmen darf an eine Verminderung der Stimmenzahl gedacht werden, sodass nun die Übungen im dreistimmigen und zweistimmigen Satze beginnen; die Fertigkeit in der Vermeidung der Satzfehler trotz der durch die doppelte und dreifache Bewegungsart vermehrten Gefahren befähigt andererseits den Schüler, auch fünf und mehr Stimmen zunächst im schlichten Satz Note gegen Note und später auch im ungleichen Kontrapunkte zu führen.

§ 25. Nachschlagende Akkordtöne.

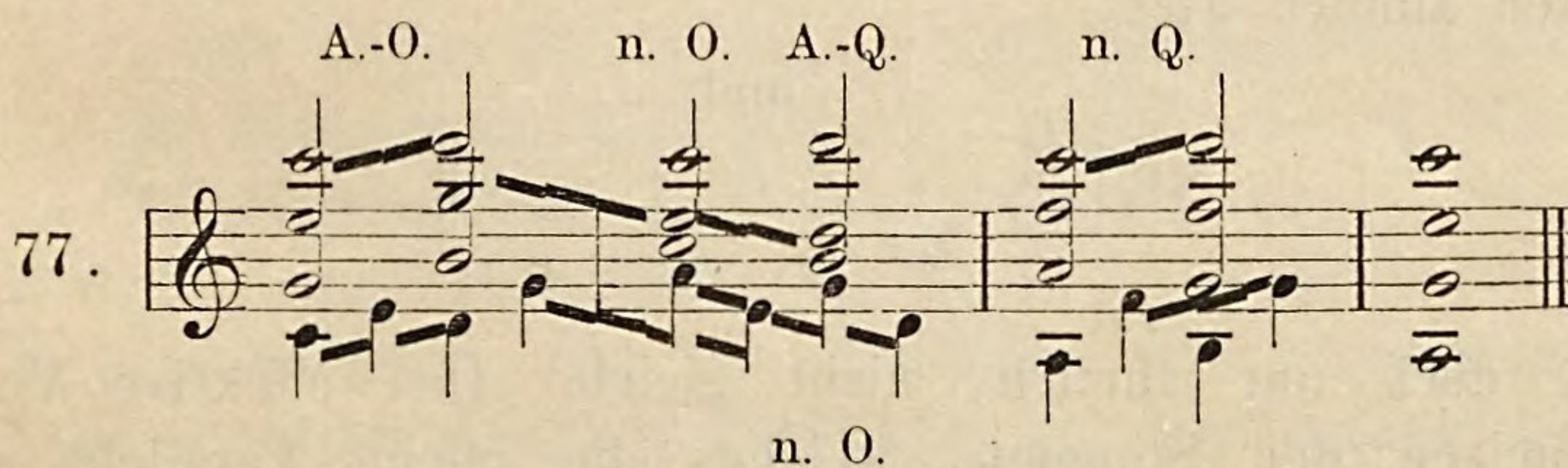
Das nächstliegende Mittel, eine Stimme in doppelte Bewegungsart zu bringen (sodass sie z. B. in Vierteln fortschreitet, während die anderen Stimmen in halben Noten gehen), ist das Nachschlagen von Akkordtönen, d. h. die betreffende Stimme geht von demjenigen Tone des Akkords, der ihr zunächst zufiel, in der zweiten Hälfte des Notenwerths auf einen andern Ton desselben Akkordes über z. B.:



Natürlich wird gerade durch die nachschlagenden Akkordtöne immer die Gefahr offener Oktaven- und Quintenparallelen verdoppelt; dazu kommen jene unter dem Namen der Accentoktaven, Accentquinten, Nachschlageoktaven und Nachschlagequinten bekannten bedenklichen Führungen als Hindernisse des Satzes, z. B.



(o. O. = offene Oktaven, n. O. = nachschlagende Oktaven)



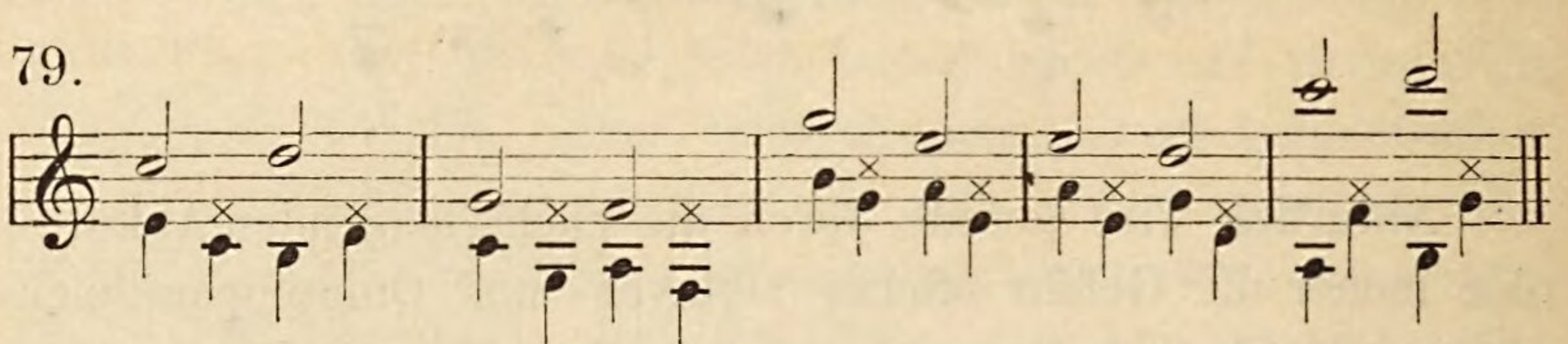
(A.-O. = Accent-Oktaven, A.-Q. = Accent-Quinten)

Accentoktaven und Accentquinten entstehen dann, wenn die ersten (d. h. die zugleich mit den andern Stimmen eintretenden) Töne der doppelt bewegten Stimme mit einer der andern Stimmen Oktaven- oder Quintenparallelen bilden:

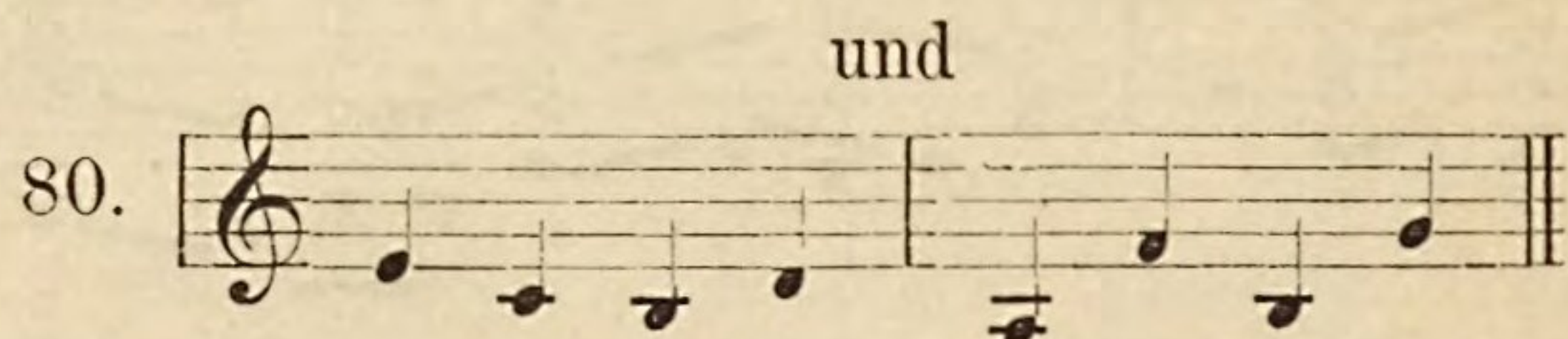


Nachschlagende Oktaven und nachschlagende Quinten dagegen, wenn die nachschlagenden Töne der doppelt bewegten

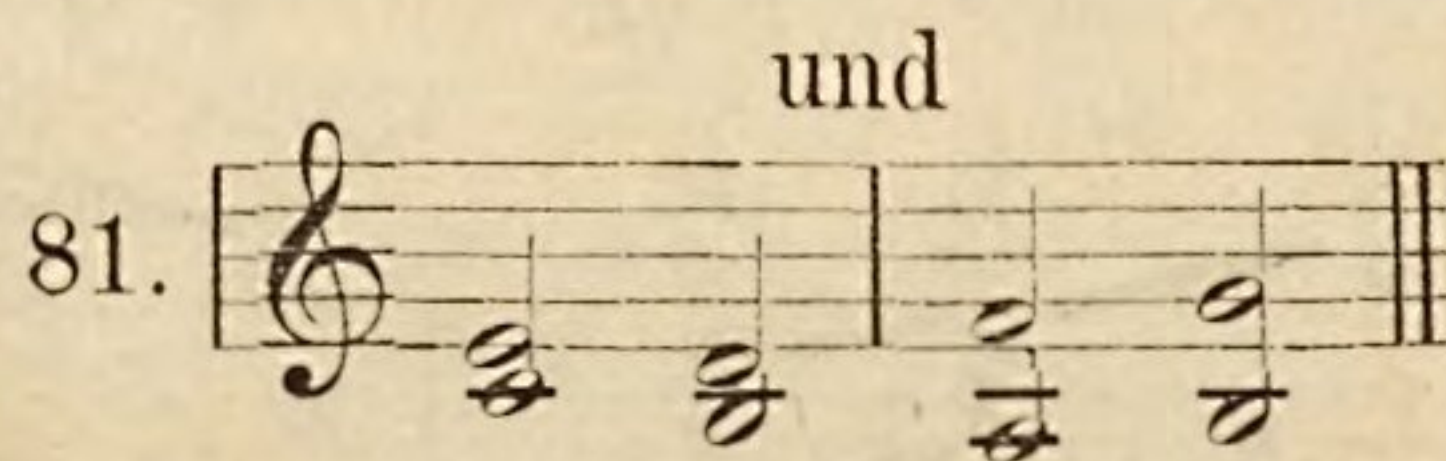
Stimme in zwei aufeinanderfolgenden Akkorden Oktaven- oder Quintenparallelen mit einer andern Stimme bilden:



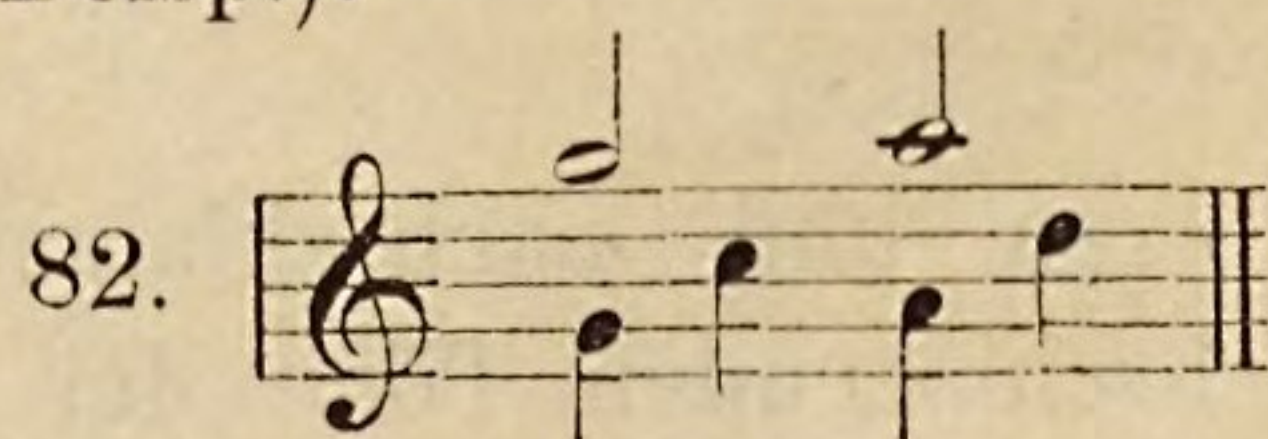
Über den Werth oder Unwerth dieser verschiedenen Arten der verhüllten Parallelfortschreitungen ist viel gestritten worden und sind die Meinungen getheilt. Ohne Zweifel ist die Mehrstimmigkeit durch Brechung bis zu einem gewissen Grade als wirkliche Mehrstimmigkeit zu behandeln, d. h.



wirken ähnlich wie:



aber doch nur ähnlich, nicht gleich. Das effektive Verschmelzen der Stimmen, welches die offene Parallele als Beeinträchtigung der Selbständigkeit der Stimmen, als vorübergehende Reduktion der Stimmenzahl fehlerhaft erscheinen lässt, findet hier, wo eine Abweichung die Parallelbewegung unterbricht, nicht statt, und nur mit Hülfe des Gedächtnisses, welches das vorausgehende Intervall festhält, ist die verhüllte Parallelbewegung überhaupt zu bemerken. Doch ist nicht wegzuläugnen, dass besonders die Accent-Oktaven und Accent-Quinten oft genug auffallen. Eine Verbindung accentuirter und nachschlagender Parallelen wird nie zulässig sein (vgl. auch Fig. 78, 2. Beisp.):

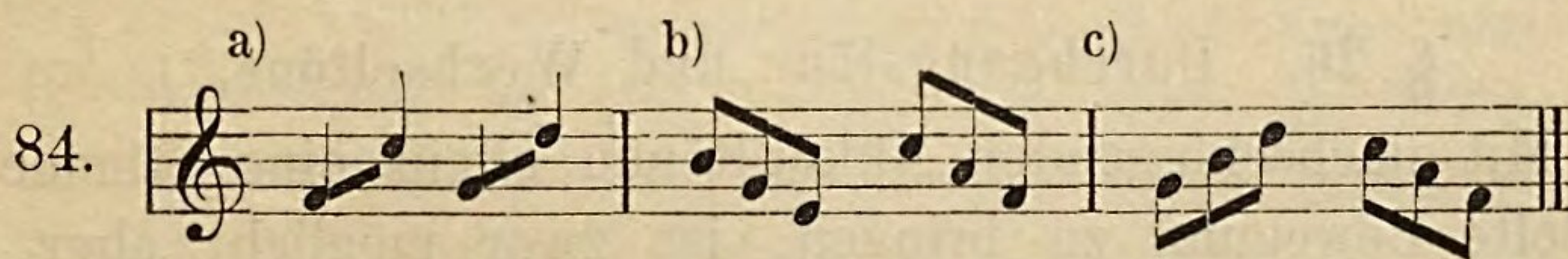


Hier werden die accentuirten auch noch die nachschlagenden verrathen. Accentquinten allein werden minder bemerklich sein als Accentoktaven allein, wie auch offene Quintenparallelen nicht so ausnahmslos verwerflich sind wie Oktavenparallelen:



(Es versteht sich, dass diese Stimmführung für den vierstimmigen Satz gedacht ist und nicht etwa für den zweistimmigen, für den sie zu leer wäre). Für den Schüler wäre das Verbot etwa so zu formulieren: Accentoktaven sind ganz zu vermeiden, Accentquinten nur dann zulässig, wenn die Nachschlagetöne nicht auch noch Parallelen (wenn auch nur Terzen) ergeben; Nachschlagequinten und -Oktaven sind vereinzelt zulässig; keinesfalls dürfen sich die verhüllten Parallelen durch mehr als zwei Akkorde erstrecken.

Durch dieses Gesetz werden natürlich die Ausnahmefälle, wo die Begleitung einer Melodie in gebrochenen Akkorden die Melodietöne durch Nachschlagetöne mit angiebt, also fortgesetzt Nachschlageoktaven macht, nicht tangirt. Sie fallen in eine Kategorie mit der wirklichen Oktavenverdoppelung. Nach unserem heutigen (vielleicht nur anerzogenen) Gefühle sind auch Brechungsquinten d. h. Quintenparallelen, die eine Stimme mit sich selbst bildet, fehlerhaft:



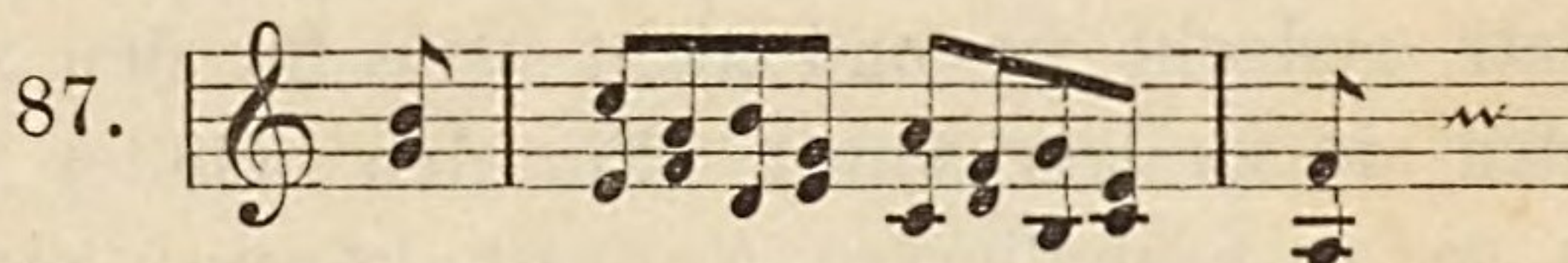
Doch haben Bach, Mozart, Beethoven dieselben unbedenklich geschrieben. Um sie als nicht fehlerhaft zu empfinden, muss man solche Gänge rein melodisch und nicht als Mehrstimmigkeit durch Brechung auffassen. Auch giebt es Fälle, wo die Motive anders laufend zu verstehen sind, sodass die Quintenparallelen thatsächlich in Wegfall kommen z. B.:



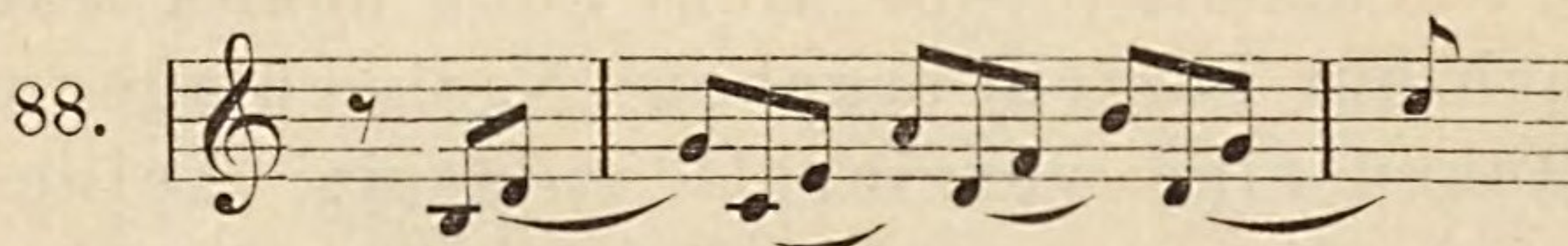
zu verstehen als:



oder:



Noch besser sind Fälle wie:



oder:



oder:



§ 26. Durchgangstöne und Wechseltöne.*)

Mit nachschlagenden Akkordtönen allein eine Stimme in doppelte Bewegung zu bringen, ist zwar möglich, aber das

*) Der Ausdruck Wechselton, Wechselnote ist hier in einem durchaus andern Sinne gebraucht als er sonst vorkommt; hier bezeichnet er eine zwischen die zweimalige Angabe desselben Tones eingeschobene Ober- oder Untersekunde. Sonst versteht man darunter die italienische Nota cambiata, den frei auftretenden Vorhalt (langsamen Vorschlag) der Ober- oder Untersekunde, welchen wir später kennen lernen.

Resultat ist ein so wenig befriedigendes, dass es besser ist, den Nachschlagetönen als Alternative noch die Durchgangs- und Wechseltöne beizugeben, um nicht den Schüler durch undankbare Aufgaben zu ermüden. Die Durchgangstöne kennen wir vom vorigen Kapitel her; zu definiren hätten wir sie als melodische Verbindungstöne harmonisch aufgefasster Töne, d. h. Töne, welche zu den vorausgehenden wie nachfolgenden Tönen das melodische Intervall einer kleinen oder grossen Sekunde bilden. Die eigentliche Stelle des Durchgangstones ist die grosse und kleine Terz; die Quarte erfordert zwei Durchgangstöne, welche dem Satze zwei Noten gegen eine versagt sind. Ein Wechselton kann nur dann eintreten, wenn die zu figurirende Stimme in zwei nach einander folgenden Akkorden denselben Ton erhalten soll. Dass Durchgangstöne und Wechseltöne nicht liegen bleiben dürfen, bedarf kaum der Erwähnung, da ihr Wesen eben nur im Durchpassieren besteht. Also:

91.

Musical notation for exercise 91, featuring a treble clef and a single staff. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes, some with letter labels D, W, D, A, and A. The exercise ends with a double bar line.

Hier sind die mit *D* bezeichneten Töne Durchgangstöne, die mit *A* bezeichneten nachschlagenden Akkordtöne und der mit *W* bezeichnete ist ein Wechselton. Dass die Wahl der Durchgangstöne nicht der Willkür überlassen ist, haben wir im vorigen Kapitel ausführlich nachgewiesen; es gilt nun in diesem und den folgenden Kapiteln die dort aufgestellten Prinzipien zu bethätigen und diejenigen Durchgänge zu wählen, welche der Leiter des jedesmaligen Klanges vermöge seiner Stellung in der Tonart eignen. Noch möge ein Beispiel als Muster für die auszuarbeitenden Aufgaben dienen:

92. Sopran gegeben:

Der Bass könnte folgendermassen in Viertelbewegung gebracht werden:

Anm. Bezüglich der Wechselnote *dis* im vorletzten Takt ist zu bemerken, dass als untere Wechselnote des Haupttons allgemein gern die kleine Sekunde (Subsemitonium) genommen wird, während die obere Sekunde leitereigen bleibt. Die Accentquinten des drittletzten Taktes ($\begin{smallmatrix} c & a \\ f & e & d \end{smallmatrix}$) sind so schlecht wie offene, aber die offenen wären in diesem Falle selbst nicht schlecht. Denn erstens nimmt der Tenor *d* in der Gegenbewegung gegen die Oberstimme und dann sind die Fortschreitungen eines Akkordes zu seinem Terzwechselklang ($f^+ - ^0a$) überhaupt zu behandeln wie Lagenwechsel desselben Akkordes, bei dem selbst offene Oktavenparallelen zulässig sind:

wie:

Die Figuration der Tenorstimme könnte sich so gestalten

95. *W A A W(7) NB. (∞)*

Anm. Hier ist bei NB. eine freiere Führung angewandt. Der Vorhalt *a—gis* ist in der doppelten Bewegung durch den Doppelschlag *a—gis—fis—gis* ersetzt. Der eigentliche Akkordton ist *gis*; *fis* ist also Wechselton fällt aber durch die eigenthümliche Komplikation des Falles auf den schweren Takttheil. Im 3. und 5. Takte der obigen Bassfiguration und im drittletzten der Tenorfiguration sind die Septimen als Akkordtöne nachgeschlagen. Auch die Sexten können in dieser Weise als nachschlagende Akkordtöne behandelt werden. Doch ist nicht zu vergessen, dass die nachschlagende Septime dem Durakkord Oberdominantbedeutung giebt und dem Mollakkord Unterdominantbedeutung (resp. in Dur die Bedeutung der Untermediante). Die nachschlagende Sexte lässt die Bedeutung des Klanges unbestimmter, doch neigt man beim Durakkord mit Sexte zur Auffassung desselben als Unterdominante (Harmonielehre, IV. Kapitel.)

Die Figuration der Altstimme fällt so aus:

96. *D W W A W W*

Im dritten Takte tritt *dis* als Wechselton von *e* gegenüber dem *d* des Basses auf; dagegen ist durchaus nichts einzuwenden, selbst in engster Lage.

Aufgaben. Die folgenden Aufgaben mögen wie das eben vorgeführte Beispiel zunächst vierstimmig Note gegen Note ausgearbeitet werden und sodann eine Stimme nach der andern in doppelte Bewegung gebracht, sodass jede einzelne ohne Veränderung der übrigen drei in den Satz eingestellt werden kann.

97. (Sopran gegeben):

+ 0 0 *d* + *f*+ *b*+ 0 *d* + 0 *e* 0 *a* 0 *d* *c*⁷ *f*

g d 0 h 0 e 0 f i s d g 0 c 0 e d ..

(Alt gegeben):

0 *f*is .. *h* VII 7 0 *g* *h* VII *f*is 7 0 *f*is 0 *h* *f*is $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ 0 *f*is

The first system of musical notation is for the vocal part. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. A slur covers the next two measures: the first contains a quarter note C5 and a quarter note B4, while the second contains a half note A4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The system ends with a double bar line.

${}^0d$ d^+ es^+ ${}^0g$ ${}^0d$ $+$ ^{0} $+$ ${}^0g$ $+$ $..$ ${}^0d$

(Tenor gegeben):

(Ferner gegeben):

a e o + e + cis fis e + +

$0g$ as^+ VII g^7 $0g$ $0c$ $\frac{6}{4}$ g $..$ $0g$ g^+ $0g$

(Bass gegeben):

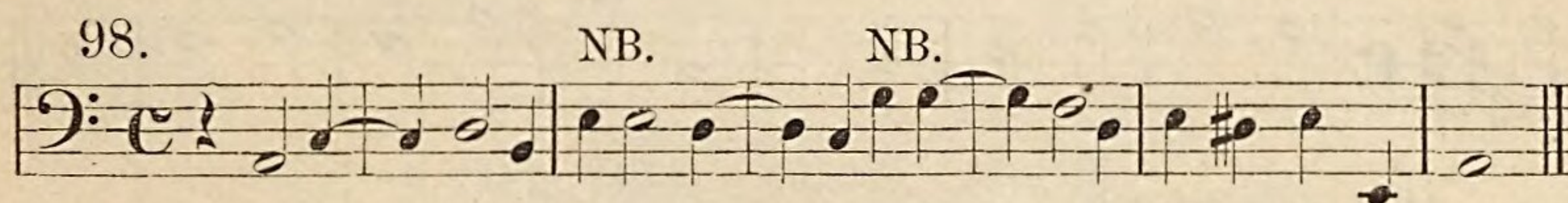
0 *gis* .. 7 $\frac{+}{-}$ *cis* VII $\frac{+}{-}$ 0 *gis* *cis* VII 7 0 *gis*

+ *des*⁶ *es*⁷ + *0g* *es* *as* *des* *7* +

§ 27. Synkopirung (doppelte Bewegung durch vorbereitete Dissonanzen und ihre Lösung).

Einige Schwierigkeit machte in dem obigen Beispiele die Einführung doppelter Bewegung an den Stellen, wo die zu figurirende Stimme eine Stufe fiel oder stieg, und waren daher nachschlagende Akkordtöne in vielen Fällen das einzige Auskunftsmittel, da sich weder Durchgangstöne noch Wechselnoten anbringen liessen. Diese Schwierigkeit schwindet mit einem Male, wenn wir vorbereitete Vorhalte zulassen, die sich

auf das zweite Viertel auflösen; natürlich kann die Note, welche liegen bleiben und eine Vorhaltslösung nehmen soll, erst auf das zweite Viertel gebracht werden. Ist der vorausgegangene Ton auch Akkordton der folgenden Harmonie, so kann er gleichfalls liegen bleiben, und der im Satz Note gegen Note neuauftretende Ton schlägt nach. So kann oft eine ganze Stimme durchweg synkopiert werden. Der Bass des obigen Probebeispiels (Fig. 92) würde sich bei möglichster Durchführung der Synkopation gestalten:



Aufgaben. (Zuerst Note gegen Note zu setzen, sodann die doppelt zu bewegendende Stimme mit fortgesetzter Synkopation auszuarbeiten, die nur unterbrochen wird, wenn weder Sekundlösungen möglich noch die synkopierten Töne zum Akkord gehörig sind):

101. (Sopran gegeben):

$^0 \text{fis} \text{fis}^+ \text{ } ^0 \text{fis} \text{g}^+ \text{h}^{\text{VII}} + \text{ } ^0 \text{fis} \text{h}^{\text{VII}} \text{ } ^0 \text{fis} \text{ } ^0 \text{h} \text{ } ^6_4 \text{fis} \text{fis}^+ \text{ } ^0 \text{fis}$

$^0 \text{ } ^0 \text{fis} + \text{d} \text{fis}^{\text{VII}} \text{cis}^7 \text{ } ^0 \text{cis} + \text{ } ^0 \text{fis} \text{fis}^{\text{VII}} \text{ } ^6_4 + \dots \text{ } ^0 \text{cis}$

(Alt gegeben):

$^0 \text{a} \text{f} \text{ } ^0 \text{d} \text{ } ^9_7 \text{ } ^0 \text{a} \text{d}^{\text{VII}} \text{ } ^0 \text{a} \text{d}^{\text{VII}} \text{ } ^6_4 \text{a} \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \text{a}$

$^0 \text{h} \dots \text{e}^{\text{VII}} \text{h} \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \text{h} \text{c}^+ \text{e}^{\text{VII}} \dots \text{ } ^6_4 \text{h} \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \text{h}$

(Tenor gegeben)

$+ \text{f} \text{b} + \text{f}^6_4 \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \text{d} \text{ } ^0 \text{g} \text{ } ^0 \text{d} \text{d}^7 \text{ } ^0 \text{d}$

$^0 \text{g} \text{as}^+ \text{c}^{\text{VII}} \text{ } ^6_4 \text{g} \text{ } ^7_7 \text{as} \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \dots \text{ } ^6_4 \text{ } ^7_7 \text{ } ^0 \text{g}$

(Bass gegeben):

$\text{fis}^7 \text{h} \text{e} \text{ } ^6_4 + \text{ } ^0 \text{dis} \text{h} \text{ } ^0 \text{gis} \dots \text{ } ^0 \text{ais} \text{ } ^0 \text{gis} \text{ } ^6_4 \text{ } ^7_7 +$

$+ \dots \text{des} \text{ } ^6_4 \text{ } ^6_4 \text{ } ^7_7 \text{as} \text{ } ^0 \text{c} \text{ } ^0 \text{f} \dots \text{ } ^6_4 \text{ } ^1_7 \text{ } ^6_4 \text{ } ^7_7 +$

§ 28. Der fünfstimmige und sechsstimmige Satz.

Der fünf- und mehrstimmige Satz, für den der Schüler durch die doppelte Bewegung einer Stimme des vierstimmigen Satzes sich die nöthige Vorübung und Übersicht erworben hat, unterscheidet sich besonders dadurch vom vierstimmigen, dass er in erhöhtem Grade die Verdoppelung einzelner Akkordtöne erfordert. Als oberstes Gesetz für die Intervallverdoppelung gilt: **dissonante Töne werden nicht verdoppelt**, es sei denn dass zwei Stimmen gleichzeitig denselben Durchgangston bringen:



Aus den Vorschriften für den vierstimmigen Satz (Harmonielehre § 4) wissen wir, dass der zur Verdoppelung geeigneteste Ton jederzeit der Klanghauptide ist, nächstdem die Quinte und erst in dritter Linie die Terz*). Der verminderte Dreiklang ist kein selbständiges Gebilde; wird er als Septimenakkord mit ausgelassenem Hauptton gefasst (*h . d . f* als $\sharp^7$ oder $\sharp^{VII}$), so ist eine Rechtfertigung für seine elliptische Einführung in den mehr als vierstimmigen Satz selten möglich; aber auch im Sinne eines Dur- oder Mollakkordes mit alterirter (übermässiger) Prime wird er im fünf- und sechsstimmigen Satze nur selten anzutreffen sein. Seine Klangbedeutung wird am klarsten hervortreten, wenn neben der alterirten auch die reine Prime im Satze erscheint: die übermässige oder verminderte Oktave wird freilich stets eine harte Klangwirkung ergeben. Bei Auslassung der Prim (103h und i) darf aber natürlich die übermässige Prim (der dissonante Ton) nicht verdoppelt werden; verdoppelungsfähig sind also nur Quinte und Terz:

*) Anm. Im Kapitel der Verdoppelungen bringen die neuen Harmonielehren noch manches ungereimte und mit der Praxis in Widerspruch stehende zu Tage. So stellt C. Mayrbergers „Lehrbuch der musikalischen Harmonik“

Fünfstimmig gesetzte Akkorde.

103.

a) * b) c) NB.

Durakkord

d) e) * f)

Mollakkord

g) besser: h) i)

Verminderter Dreiklang.

g^7 (a^{VII}) $1^<$ $I^>$

(1. Bd. „Die diatonische Harmonik in Dur“, 1878) kategorisch den Satz auf, dass die beste Verdoppelung die des Grundtons der Fundamentalharmonien (als welche er treffender Weise nur den Dur- und Mollakkord ansieht), d. h. für den *c*-Durakkord die von *c*, für den *a*-Mollakkord die von *a* ist, die zweitbeste die der Terz (was ein arger Verstoss gegen die natürliche Begründung der Harmonie in der Obertonreihe ist) und endlich die drittbeste die der Quinte. Grundton und Quinte mögen sich nicht viel nehmen; der Fehler der mangelnden Vertauschung des Verhältnisses für den Mollakkord mag daher hingehen, während durchaus betont werden muss, dass die Verdoppelung der Terz nur in dritter Linie zulässig ist (Terzverdoppelung ist besonders von guter Wirkung, wenn sie durch die Aussenstimme geschieht). Höchst bedenklich sind aber die Nutzenanwendungen, welche Mayrberger von dieser Aufstellung für die Intervallverdoppelungen im Quartsextakkord macht. Da er den Quartsextakkord (auch in seiner

Sechsstimmig gesetzte Akkorde.

104.

(Dur-akkord)

a) b) c)

(Moll-akkord)

NB.

(Septimenakkord u. Sextakkord)

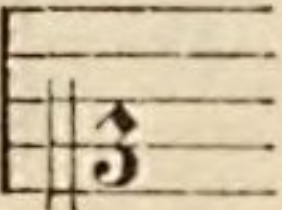
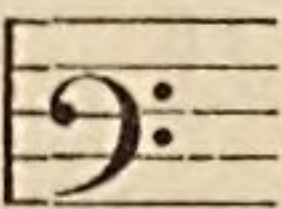
a^{VI} f^6

bekannten Schluss vorbereitenden Bedeutung) als eine einfache Umkehrung des Dur- oder Mollakkordes ansieht, so erklärt er für die beste Verdoppelung die der Quarte, für die zweitbeste die der Sexte, für die drittbeste endlich die des Grundtones:

I II III

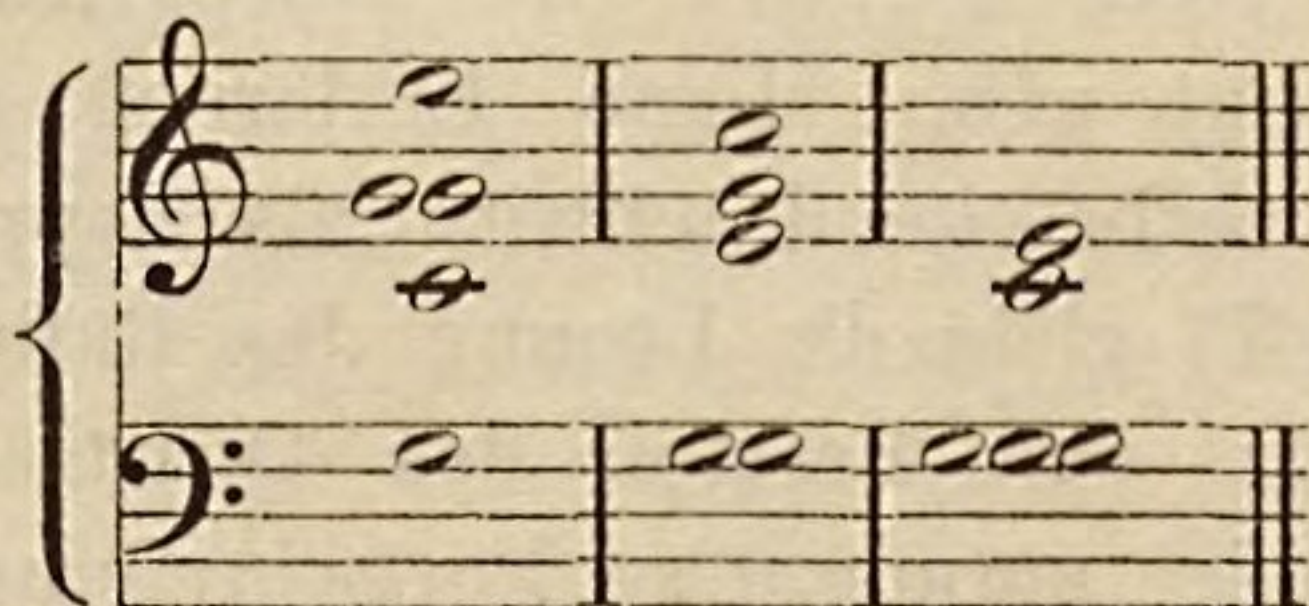
Hier legt aber die natürliche Empfindung des Musikers entschieden Protest ein. Meine Erklärung des Quartsextakkordes (wo derselbe Schluss vorbereitend auftritt) als doppelte Vorhaltsdissonanz (Harmonielehre S. 64 ff.) giebt die Lösung des Räthsels, warum der reguläre vierstimmige Satz den Basston des Quartsextakkordes verdoppelt und zwar durch beliebige sprungweise Fortschreitung, während Quarte und

Der fünf- und sechsstimmige Satz zwingt, wenn er nicht immer sehr breitspurig, d. h. über zwei Oktaven ausgedehnt sein soll, zu einem häufigeren Übersteigen der Stimmen; der Tenor wird gelegentlich über den Alt, der zweite Alt über den ersten hinausgreifen etc., oder was dasselbe ist, eine Stimme unter die nächst tiefere treten. Die Rücksicht der Ausnutzung des Umfangs der einzelnen Stimmen oder Instrumente macht das Übersteigen zu etwas durchaus wünschenswerthem; auch wird nur mit Zulassung des Übersteigens das monotone Liegenbleiben der Mittelstimmen vermieden. Die Harmonielehre, welche nur nach möglichst schlichter und fließender Verbindung der Harmonien suchte, konnte davon absehen; der Kontrapunkt, welcher die Stimmen melodisch freier zu entwickeln strebt, bedarf desselben durchaus.

Die folgenden Übungen sollen auf 5 resp. 6 Systemen ausgearbeitet werden, und zwar sollen zur Erlernung des Partiturlesens und Partiturspiels sowie zur Ausbildung der Gewandtheit im Transponiren neben den bisher gebrauchten Schlüsseln noch der Mezzosopranschlüssel  und Bariton-
schlüssel  angewandt werden.

Das folgende Beispiel mag als Muster dienen:

Sexte nur ausnahmsweise verdoppelt werden, wenn die Stimmen vor und nach denselben Sekundschritte machen. Konnte der vierstimmige Satz von der letzteren Lizenz ganz absehen, (sie ist immerhin die Verdoppelung eines dissonanten Tones, also streng genommen fehlerhaft) so ist sie dagegen für den fünf- und sechsstimmigen ein willkommener Ausweg, um den fünf oder sechs Stimmen wirklich ebensoviel der Tonhöhe nach verschiedene Töne geben zu können. Sonst müssen häufig genug drei- und viertönige Gestalten entstehen wie:



105.

a) fünfstimmig.

c f g^7 c f^6 g^7 c $0h$ $0e$ f $\frac{6}{4}$ 7 c
 g

b) sechsstimmig.

c f g^7 c f^6 g^7 c $0h$ $0e$ f $\frac{6}{4}$ 7 c
 g

NB. NB.

NB. NB.

NB.

4*

In dem fünfstimmigen Beispiele übersteigt zuerst im dritten Takte der Alt den Mezzosopran, im fünften bis sechsten Takte der Tenor den Alt; im sechsstimmigen Beispiele übersteigt im zweiten bis dritten Takte der Bariton den Tenor, im zweiten bis vierten Takte der Alt den Mezzosopran. Die Quintenparallelen zwischen Alt und Mezzosopran $\begin{pmatrix} c-d \\ f-g \end{pmatrix}$ im Übergang vom ersten zum zweiten Takte des sechsstimmigen Beispiels sind durch das liegenbleibende f'' des Soprans wie die Gegenbewegung im Tenor und Bass hinreichend verdeckt.

Aufgaben. Fünfstimmig und sechsstimmig Note gegen Note auf 5 resp. 6 Systemen auszuarbeiten:

106. (Sopran gegeben)

°h °e ..VII + °h c eVII h7 eVI VII $\frac{6}{4}$ h 7 °h

b °g f + °d °g f+ + VI 7 b

a °fis e °gis °cis d + ° fis $\frac{6}{4}$ e 7

+ es7 + c7 °c °f + as $\frac{1}{2}$ es7 °c °f es7 $\frac{5}{3}$ +

(Bass gegeben)

°g b .. °d °g &9 °d d7 °d es6 $\frac{6}{4}$ +

°gis + cisVII 7 °gis a cisVII gis7 °gis .. °cis + dis9> gis7 °gis

§ 29. Schwere Wechseltöne, schwerer Durchgang, fingirter Durchgang, springender Durchgang, umspringende Wechseltöne.

Noch hemmt die bisherigen Kontrapunktirungen die Fessel des schulmässigen d. h. eine pedantische Lehre, welche noch nicht für alle Bildungen die technische Formel und den rechten Namen gefunden hat. Wir wollen versuchen, diese letzten Hemmnisse aus dem Wege zu räumen.

Bereits oben (§ 26) bei der Figurirung der Tenorstimme (Fig. 95) fanden wir Gelegenheit zu einer freien Führung, indem wir den Quartenvorhalt der Bewegung in halben Noten für die Viertelbewegung durch einen Doppelschlag d. h. Vorhalt von oben und von unten ersetzten:



Hier ist das *fis* Wechselnote von *gis* und *a* Vorhaltston vor *gis*; dass die Bindung (Vorbereitung) des *a* durch eine eingeschobene Wechselnote (*h*) verhüllt ist, ändert nicht die Thatsache der Vorbereitung, *a* wird dadurch keineswegs Durchgangsnote von *h* zu *gis* (da von Durchgängen nur zwischen harmonisch bedeutsamen Tönen die Rede sein kann), bleibt vielmehr Vorhalt, während *fis*, dessen Auftreten auf dem leichten Takttheil etwas durchaus gewöhnliches wäre, hier als schwerer Wechselton bezeichnet werden muss. Zu ähnlichen Bildungen wird sich stets Gelegenheit geben, wo schon der Satz Note gegen Note Vorhalte aufweist. Wollte man aber dieselbe z. B. im dritten Takte der Sopranstimme von Fig. 92 einführen, so würden offene Quintenparallelen zwischen Sopran und Bass entstehen:



Macht der Tenor die Figuration mit, so wird die Parallele noch schlimmer:

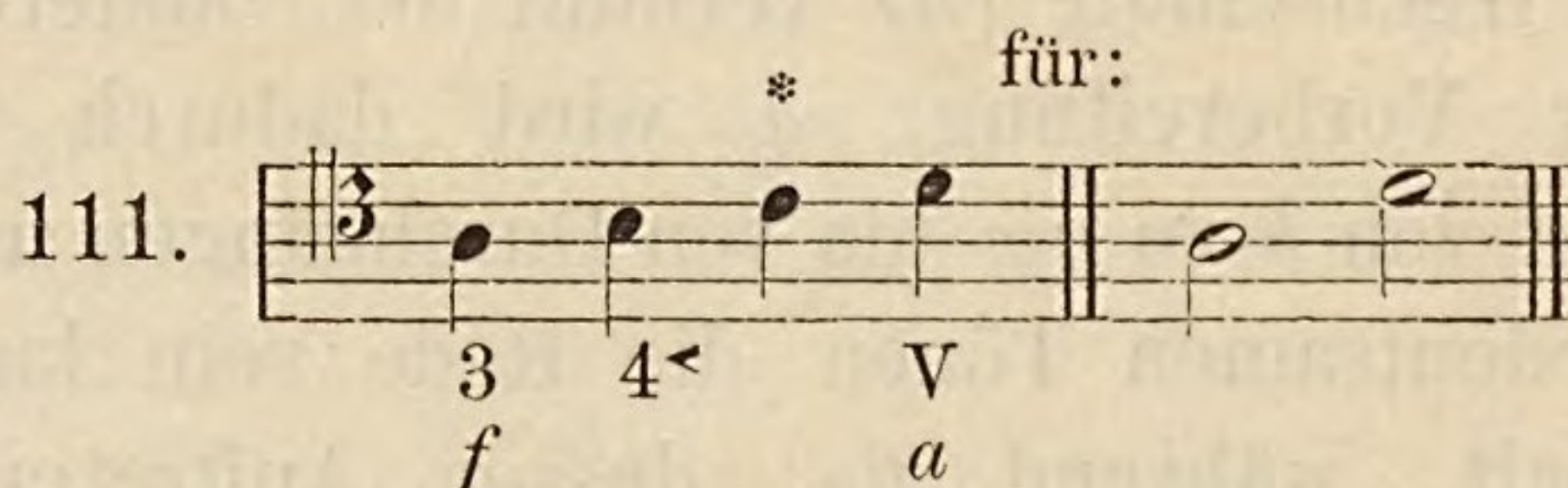


behält der Tenor sein *a*—*gis*, so entstehen Sekundenparallelen von harter Wirkung:

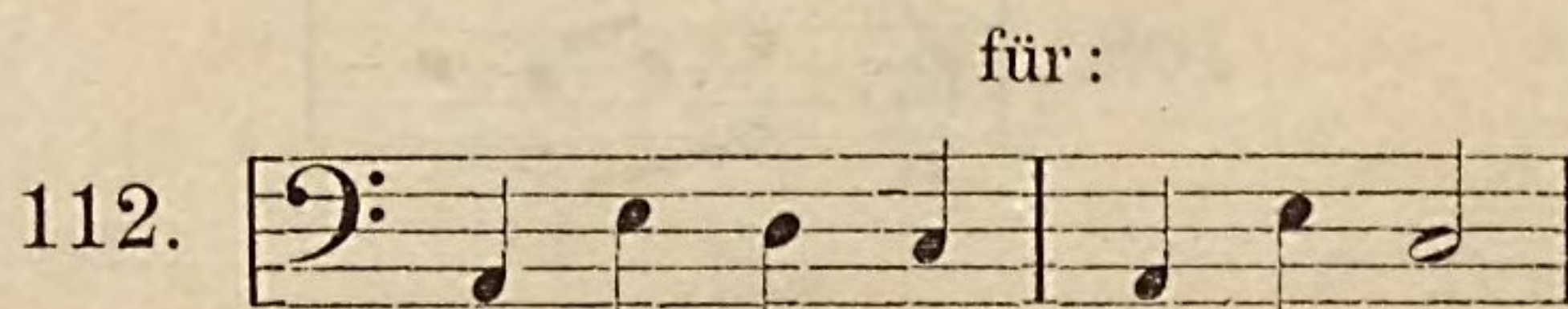


J. S. Bach scheut vor solchen Härten nicht zurück und zieht sie etwaigen, auch gedeckten, Quintenparallelen vor.

Etwas den schweren Wechselnoten der Wirkung nach ähnliches ist der schwere Durchgang (ich übernehme diese treffende Bezeichnung aus C. P. G. Grädeners „Harmonielehre“ 1877), welcher dann einzuführen ist, wenn der in doppelte Bewegung zu bringende Stimmschritt eine Quarte ist, z. B. im 5. Takt von Fig. 95 konnten wir schreiben:



Der schwere Durchgang ist sowohl steigend als fallend zulässig; er ermöglicht, auch denjenigen Theil der Skala im Satze zwei Noten gegen eine zu bringen, der sonst nur im Satze drei oder vier Noten gegen eine gebracht werden könnte. Auch kann er dann auftreten, wenn ein nachschlagender Akkordton der vorausgehenden Harmonie eine Terz über oder unter dem neuen Akkordtone liegt, z. B. im ersten Takt von Fig. 92:



Eine noch freiere aber der Wirkung nach gefälligere Bildung ist der fingirte Durchgang, d. h. 1) das sprungweise Ergreifen des Nachbartones eines andern als des von der Stimme gebrachten Akkordtones, als melodischen Übergangstones zu einem Ton der folgenden Harmonie oder auch 2) das Ergreifen der Ober- oder Untersekunde des nächsten Akkordtones selbst. Im ersteren Falle wird ein Akkordton fingirt, im letzteren eventuell ein komplizirterer Durchgang vorausgesetzt, z. B.

113.



bei a) ist der Akkordton e zu fingieren, bei b) der Akkordton a dazu noch der erste Durchgangston g , bei c) der Akkordton a ; bei letzterem kommt, vorausgesetzt dass e Harmonieton ist (in ${}^0e$ oder e^+) als weitere Komplikation, dass $f-e$ ein schwerer Durchgang ist.

Als springender (verlassener) Durchgang ist dagegen das Verlassen einer Nachbarnote des Akkordtones mit folgendem sprungweisen Ergreifen der neuen Hauptnote anzusehen:

114.

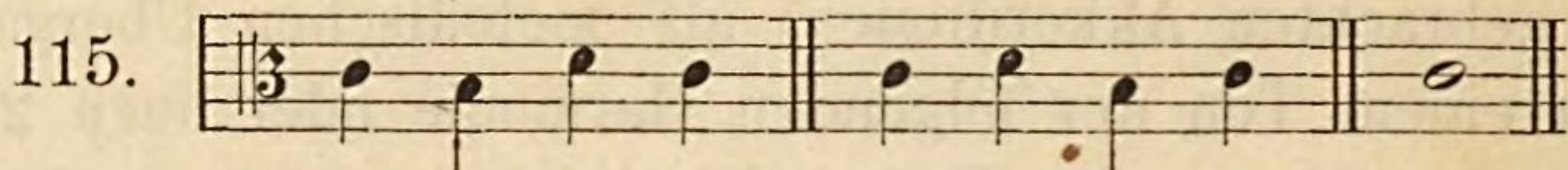


Diese Führung reisst einen melodischen Faden ab, um einen neuen anzuknüpfen; tadellos ist sie nur, wenn die folgenden Schritte von der entgegengesetzten Seite her dahin führen, wohin der verlassene Durchgangston wies, so im ersten Beispiel nach e , im zweiten nach c ; das dritte, wo nach dem Sprung die Fortschreitung nicht zurücklenkt, ist schlecht. Nichts anderes als eine Spezies der springenden Durchgänge sind die umspringenden Wechselnoten, d. h. der direkte

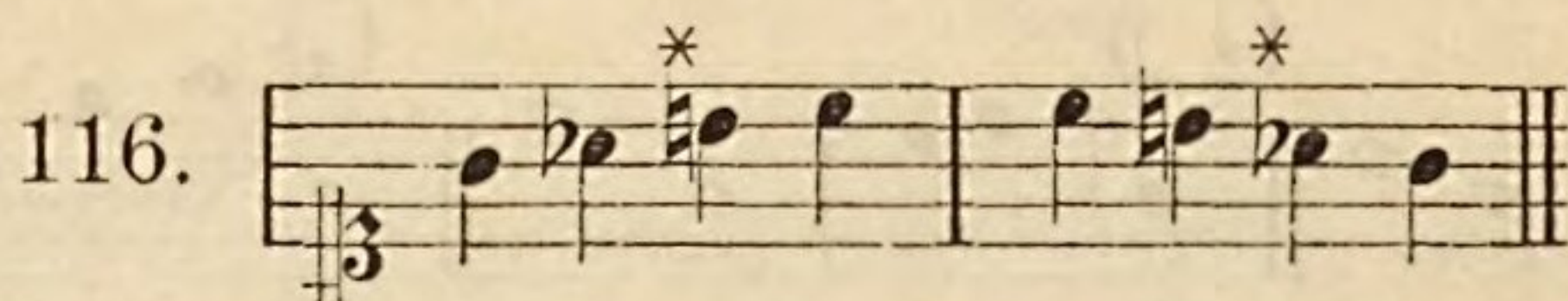
Übergang von der oberen Wechselnote eines Tones auf seine tiefere und umgekehrt:

oder:

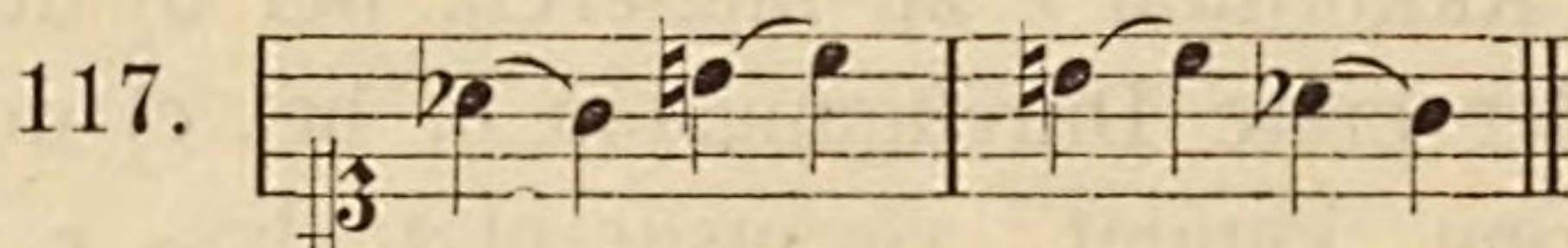
für:



Desgleichen ist der übermässige Sekundschrift ein springender Durchgang und als solcher nicht als vollberechtigt mit den rechten Durchgängen anzuerkennen, am wenigsten in einer Normalskala als Muster melodischer Bewegung aufzustellen (vgl. § 3 Fig. 15). Die Führung



wirkt etwa wie:



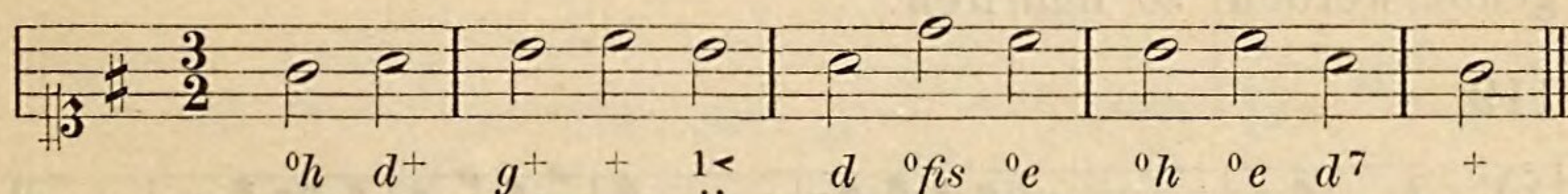
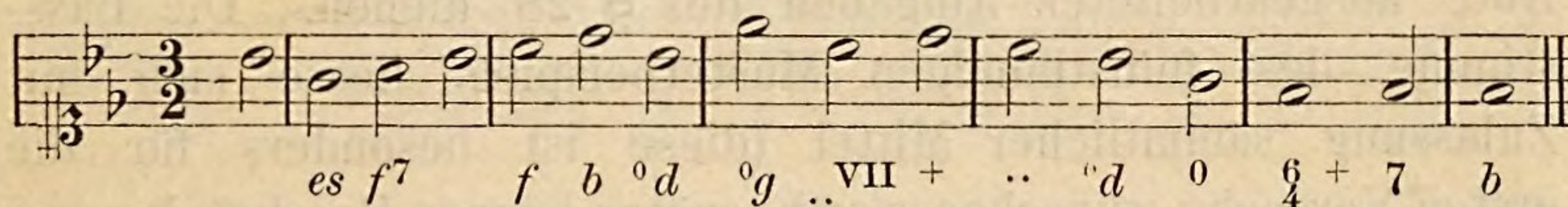
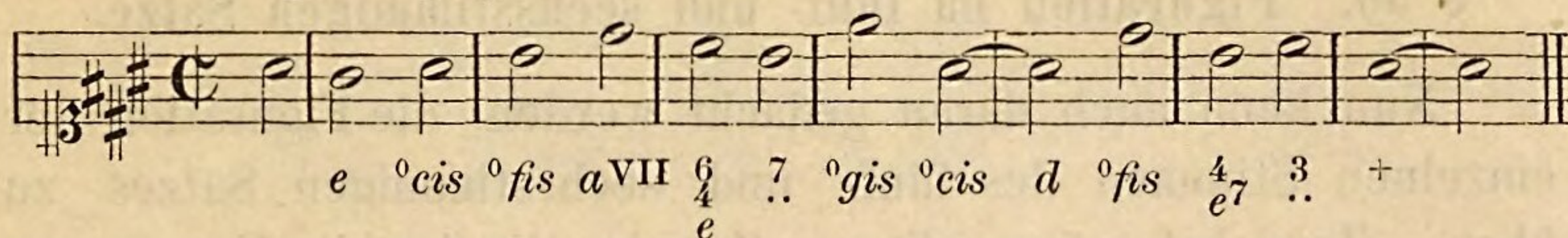
Die sogenannte harmonische Molltonleiter ist daher als unmelodisch aus der Reihe der Tonleitern zu streichen. Sie ist nicht von typischer Bedeutung, sondern verdankt ihre Existenz einer Lizenz, einer Freiheit.

Aufgaben. Die folgenden Aufgaben sollen vierstimmig auf vier Systemen ausgearbeitet werden und zwar wie die im § 26 gegebenen zunächst Note gegen Note; sodann werde jede einzelne Stimme in doppelte Bewegung gebracht (doch nicht so, dass die verschiedenen doppelt bewegten Stimmen zusammen einen fehlerlosen Satz geben; vielmehr ist immer nur eine figurirte Stimme als in den unveränderten Satz der übrigen eingestellt zu denken — die gleichzeitige Figuration mehrerer Stimmen werden wir erst später zu üben haben). Bevorzugt wird stets eins der verschiedenen Mittel der Figuration mit nur aushilfsweiser Zulassung der andern; besonders zwei Arten sind zu scheiden:

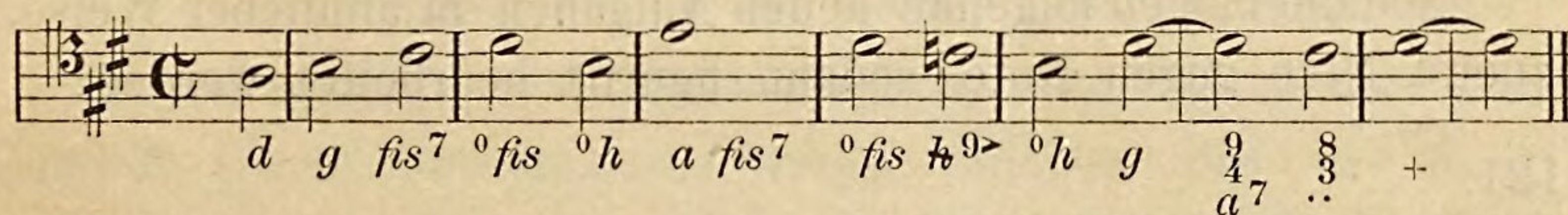
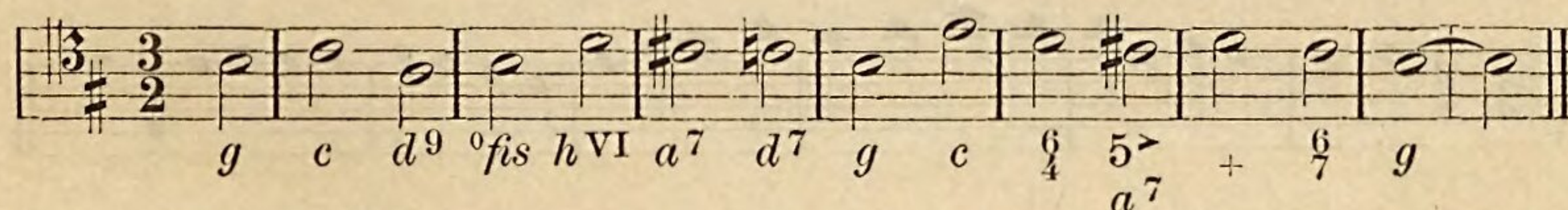
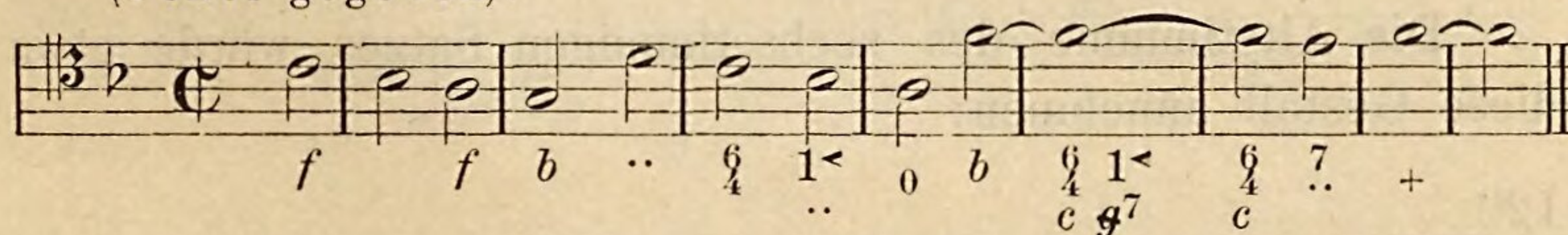
- a) Figuration durch Durchgangs- und Wechseltöne (Lizenzen: nachschlagende Akkordtöne, schwere, fingirte und springende Durchgänge).
- b) Figuration durch Synkopation und nachschlagende Akkordtöne (Lizenzen: Pausen und Reperkussion).

Äusserst instruktiv sind die nachträglichen Verbesserungen der früheren Figurationen (§ 26 und 27) durch Einschaltung einiger freierer Bildungen, wie sie dieser letzte Paragraph als zulässig dargestellt hat.

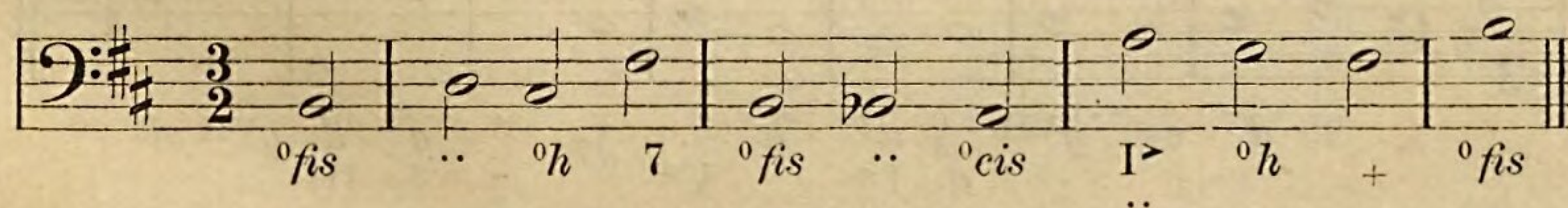
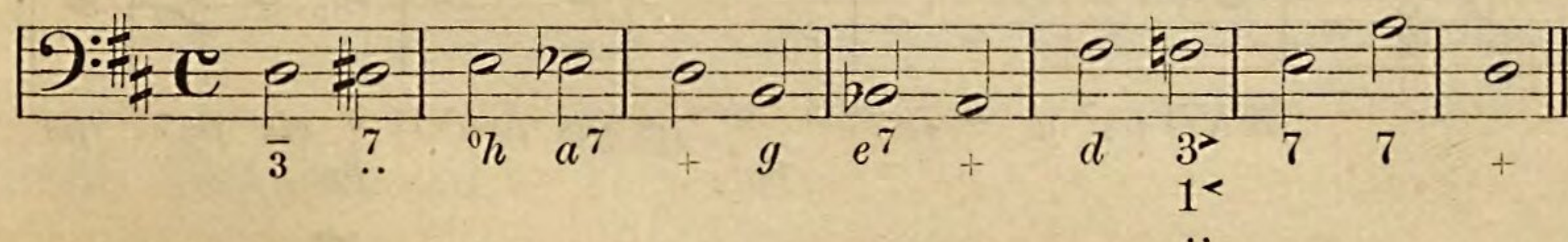
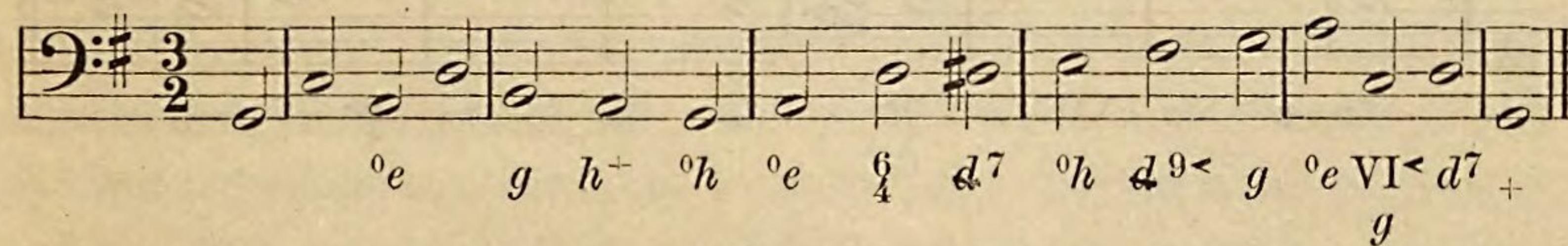
118. (Sopran gegeben):



(Tenor gegeben):



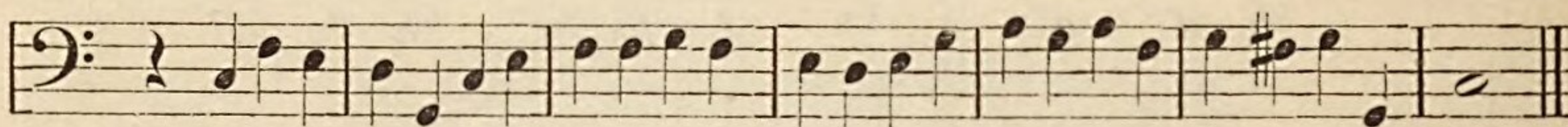
(Bass gegeben):



§ 30. Figuration im fünf- und sechsstimmigen Satze.

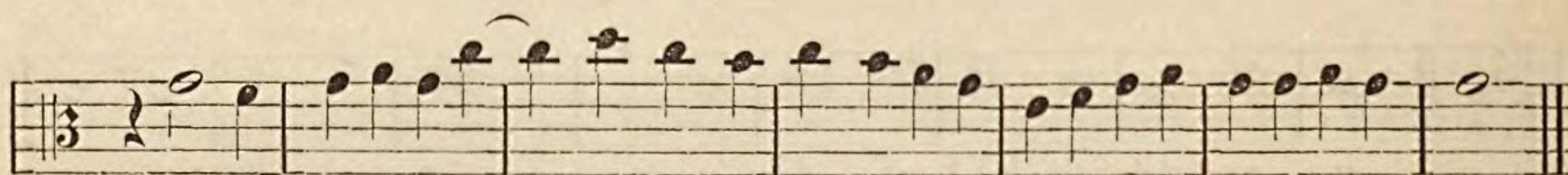
Nun kann auch daran gedacht werden, die Figuration der einzelnen Stimmen des fünf- und sechsstimmigen Satzes zu üben. Zunächst mögen diesem Zwecke die bereits Note gegen Note ausgearbeiteten Aufgaben des § 28 dienen. Die Bassstimme des fünfstimmigen Musterbeispiels liesse sich mit Zulassung sämtlicher Mittel (diese ist besonders für die ersten Versuche wünschenswerth, später können Beschränkungen geübt werden) so figuriren:

119.



Die Altstimme des sechsstimmigen Satzes würde etwa diese Gestalt annehmen:

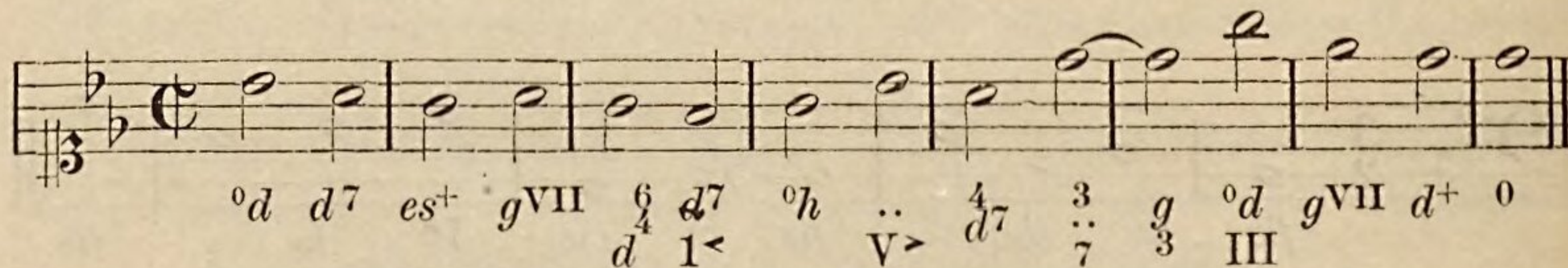
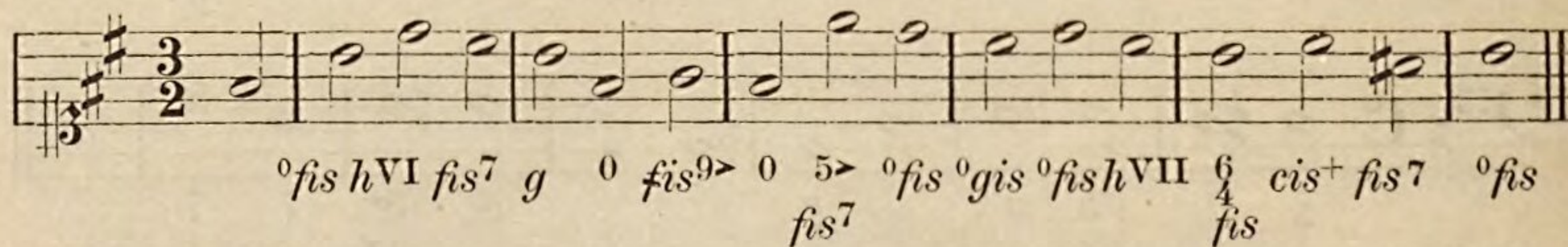
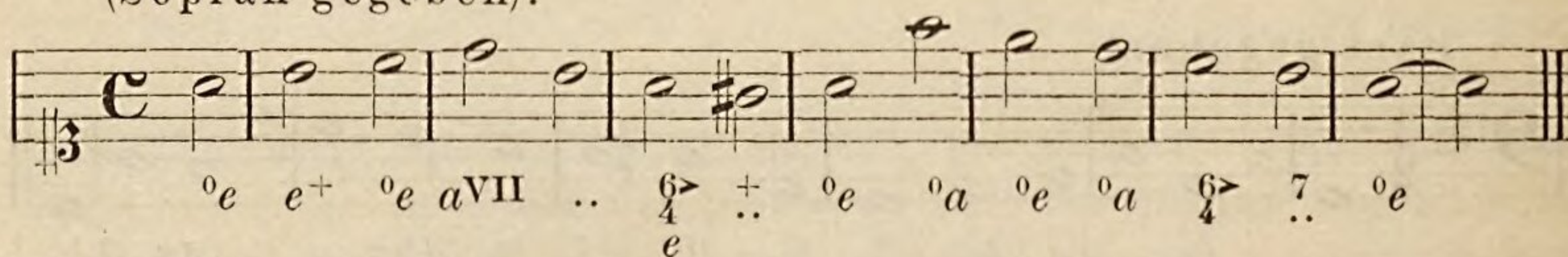
120.



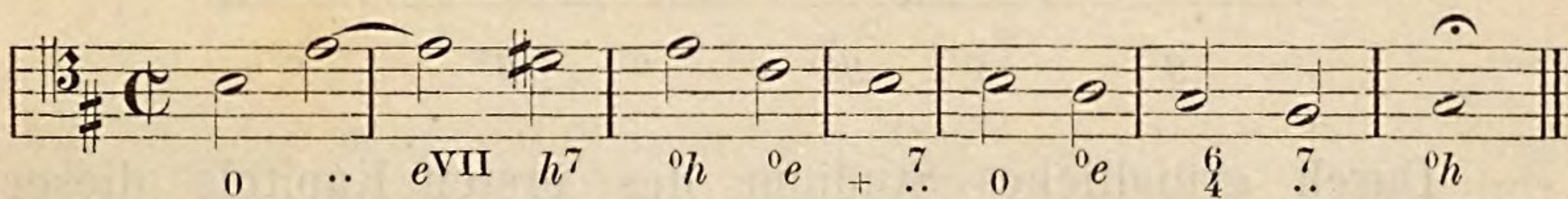
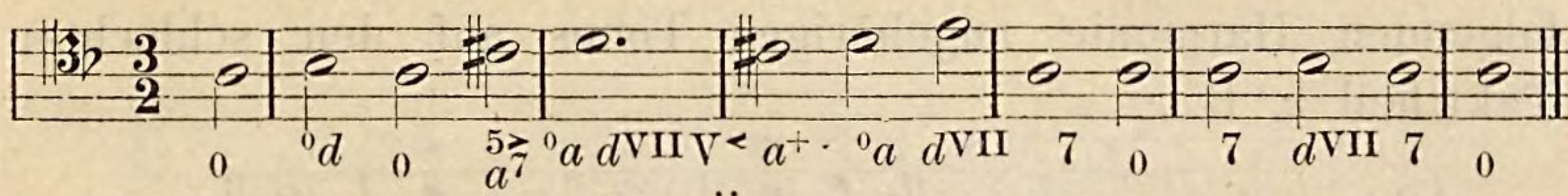
Sodann mögen folgende neuen Aufgaben in ähnlicher Weise, zuerst Note gegen Note, sodann figurirt bearbeitet werden:

121.

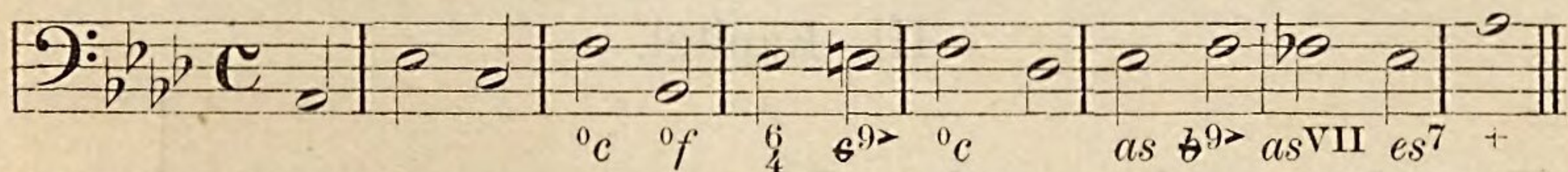
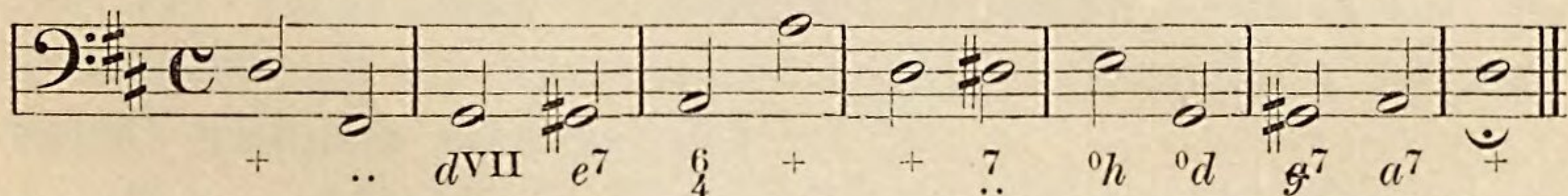
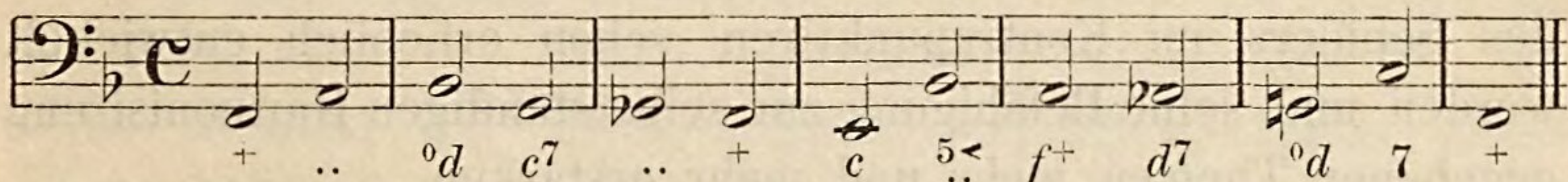
(Sopran gegeben):



(Tenor gegeben):



(Bass gegeben):

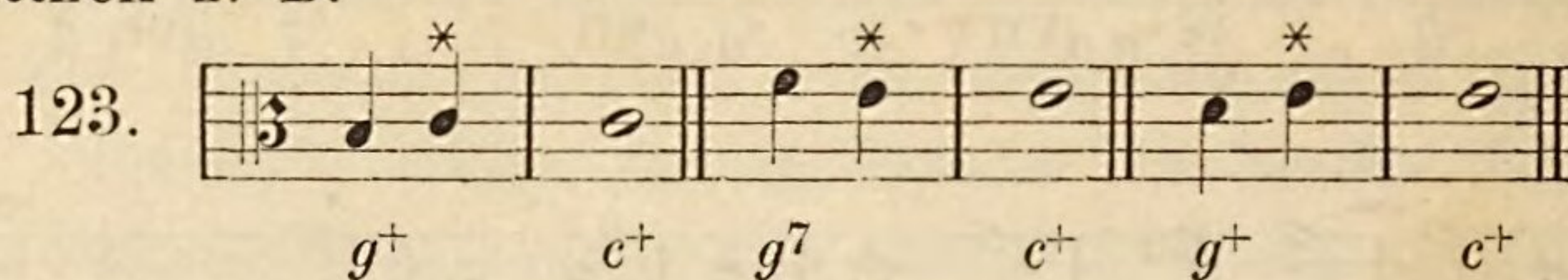


§ 31. Letzte Freiheiten: freie Vorhalte und Anticipationen.

Diese braucht der Schüler nicht zu üben; es genügt, dass ihm ihr Wesen klar gemacht werde. Nur zu bald wird er in der freien Komposition besonders die frei auftretenden Vorhalte benutzen und er kann nicht früh genug vor einem allzureichlichen Gebrauch gewarnt werden. Diese Reizmittel des musikalischen Satzes stumpfen das musikalische Empfinden stark ab und vernichten, besonders wenn die Vorhalte nicht leiter-eigen sondern chromatisch (Leittonvorhalte) gewählt werden, das feine Unterscheidungsvermögen für die Charakteristik der Skalen je nach der Stellung der Klänge in der Tonalität. Freie Vorhalte sind z. B.



Antizipation (Vorausnahme) ist das Angeben eines der folgenden Harmonie angehörigen Tones auf den schlechten Takttheil z. B.



Durch gründliches Studium des ersten Kapitels dieser Skizze und gewissenhafte Ausarbeitung der Aufgaben des zweiten nach den gegebenen Vorschriften wird die Gewandtheit des Schülers im Kontrapunktiren schon erheblich entwickelt werden und seine Befähigung zur selbstständigen Harmonisirung gegebener Themen mehr und mehr erstarken.

III. Kapitel.

Drei und mehr Noten gegen eine.

§ 32. Drei Noten gegen eine.

Die Bedeutung der schweren, fingirten und springenden Durchgänge, welche für den Satz zwei Noten gegen eine noch ziemlich entbehrlich schienen, tritt mit einem Male hervor, wenn wir drei oder noch mehr Noten gegen eine zu setzen versuchen. Mehr und mehr wird nun auch der Sinn der im ersten Kapitel entwickelten Skalen klar; ganz besonders bedeutsam werden dieselben freilich erst im Satze mit mehreren gleichzeitig figurirten Stimmen, welcher schliesslich die Harmonie in Melodie auflöst und an Stelle des Akkordes die Skala setzt.

Greifen wir zur Demonstrirung der Verhältnisse der dreifachen Figuration wieder auf das Musterbeispiel des § 26 (Fig. 92) zurück, so liesse sich die Bassstimme in folgender Weise gestalten:

124.

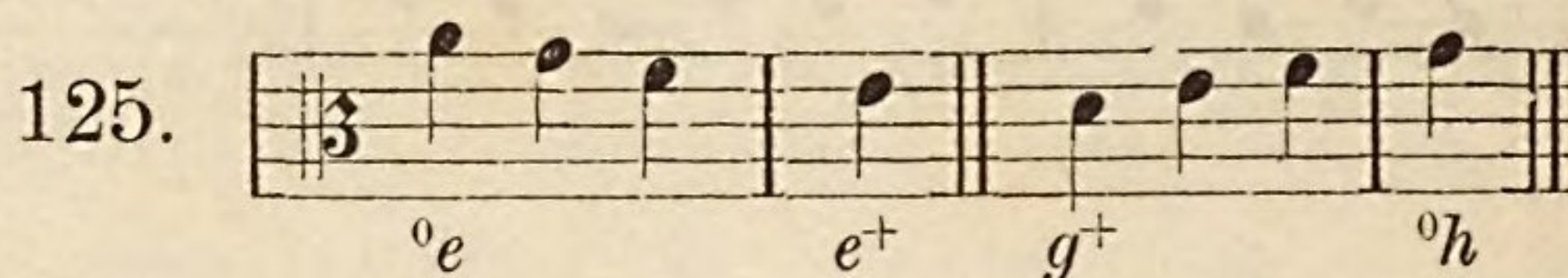


Als ganz besonders bequem ergibt sich die Benutzung der Wechselnote, welche ausnahmslos durchführbar ist, da durch dieselbe nie neue Gefahren entstehen können; doch ist aus eben diesem Grunde gerade dieses Mittel am spärlichsten zur Verwendung zu bringen; es steht kaum höher an Kunstwerth als die dreimalige Angabe desselben Tones; welche natürlich auch möglich ist.*)

Die schlichten Durchgänge hatten im Satz zwei Noten gegen eine besonders da ihre Stelle, wo die zu figurirende

*) Auf die Wechselnote (in dem hier gebrauchten Sinne des Wortes) sind die meisten sogenannten **Verzierungen** (Manieren, Ornamente) zurückzuführen. Wenn diese auch nicht im Satze drei Noten gegen eine von besonderer Bedeutung sind, so scheint es mir doch angebracht, ihren Sinn gelegentlich der Einführung der Wechselnoten klar zu machen. Die Verzierungen sind mit Ausnahme des Tremolo und Arpeggio eminent melodischer Natur, indem sie an Stelle eines einfach ausgehaltenen Tones den Wechsel desselben mit seinen melodischen Nachbartönen setzen. Das was die Verzierungen von der eigentlich sogenannten kontrapunktischen Führung unterscheidet, ist die Kürze der Notenwerthe, die Schnelligkeit der Tonfolge; nur wo ein sehr kurzer Notenwerth noch verziert werden soll, können beide zusammenfallen. Die Verzierungen zerfallen in anschlagende, nachschlagende und ausfüllende. Die anschlagenden lösen nur den Anfang des Notenwerths in kürzere Töne auf und der Rest wird ausgehalten; die nachschlagenden lösen umgekehrt nur das Ende des Notenwerthes im Uebergange zur folgenden Note in kurze Noten auf; die ausfüllenden lösen den ganzen Notenwerth auf. Die anschlagenden und nachschlagenden Verzierungen werden wie bereits angedeutet zu ausfüllenden, wenn sie bei Noten von solcher Kürze auftreten, dass von einem wirklich längeren Reste der Hauptnote vor oder nach der Verzierung nicht die Rede sein kann. So gruppieren sich also die Verzierungen:

Stimme einen Terzschrift ausföhrte; im Satz drei Noten gegen eine hat der schlichte Durchgang (zwei Durchgangsnoten nach einander) seine Stelle zur Ausfüllung des Quartenschriftes:



a) Anschlagende.

1. Vorschläge (lange wie kurze) = freie Vorhalte, schwere Durchgangs- oder Wechselnoten (2 Noten).
2. Pralltriller = einmaliger Wechsel der Hauptnote mit der Obersekunde (3 Noten).
3. Mordent = einmaliger Wechsel der Hauptnote mit der Untersekunde (3 Noten).
4. Anschlagender Doppelschlag von oben = freier Vorhalt von oben und einmaliger Wechsel der Hauptnote mit der Untersekunde (4 Noten).
4. a. Gebundener Doppelschlag von oben = ebenso aber mit vorbereitetem Vorhalt zu Anfang (4 Noten).
5. Anschlagender Doppelschlag von unten = freier Vorhalt von unten und einmaliger Wechsel der Hauptnote mit der Obersekunde.
6. Prallender Doppelschlag, Verbindung des Pralltrillers (2) mit dem Mordent.
7. Schleifer = schwere (springende oder auch anschliessende) Durchgänge von mehreren Noten.
8. Anschlag (Doppelvorschlag) = Vorschlag der Ober- und Untersekunde ohne Einschaltung der Hauptnote (welche den vorschlagenden Doppelschlag ergeben würde).

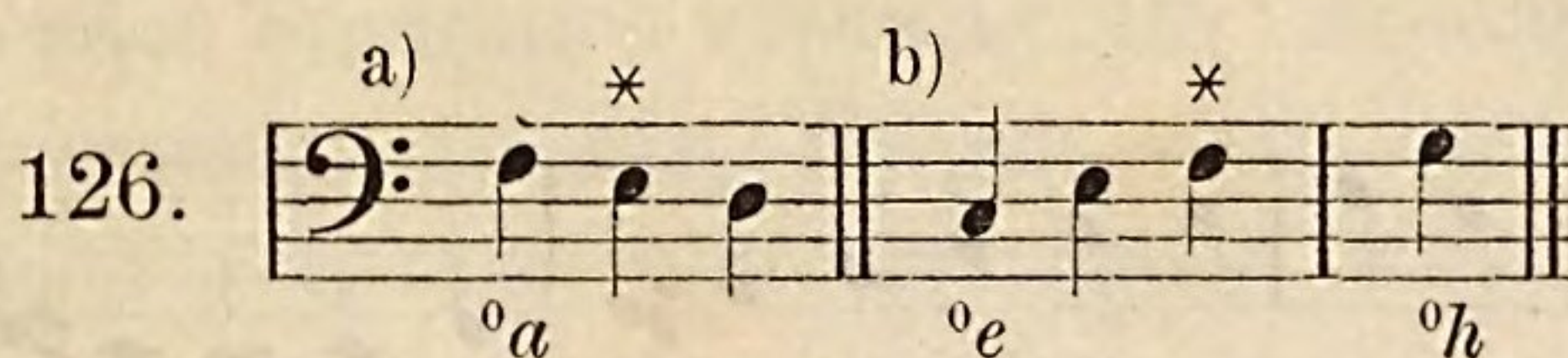
b) Nachschlagende.

9. Nachschläge = (schlichte oder springende) Durchgangstöne oder Wechselnoten von ganz kurzer Dauer im Uebergange zur folgenden Note.
10. Nachschlagender Doppelschlag = Wechsel der Hauptnote mit der Ober- und Untersekunde ganz am Ende des Notenwerthes.

c) Ausfüllende.

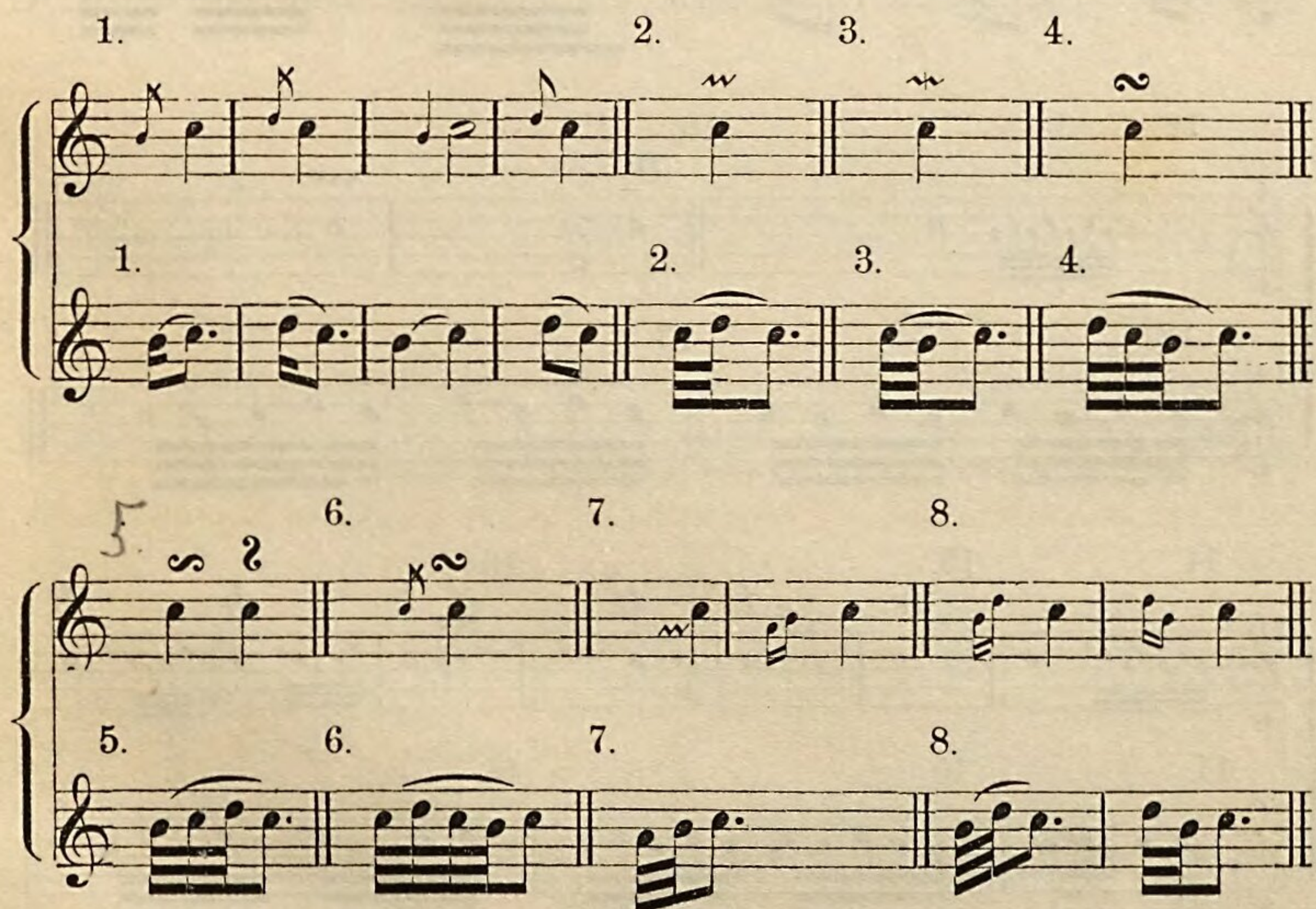
11. Triller ohne Vorschlag und ohne Nachschlag = fortgesetzter Wechsel der Hauptnote mit der Obersekunde.
12. Battement = Vorschlag der Untersekunde und fortgesetzter schneller Wechsel der Hauptnote mit der Untersekunde.
13. Triller mit Nachschlag = wie 11, mit einmaligen Wechsel des Haupttones mit der Untersekunde am Schluss.

Eine Durchgangsnote wird entweder zu einem nachfolgenden Akkordtone a) oder nach einem solchen auftreten b):



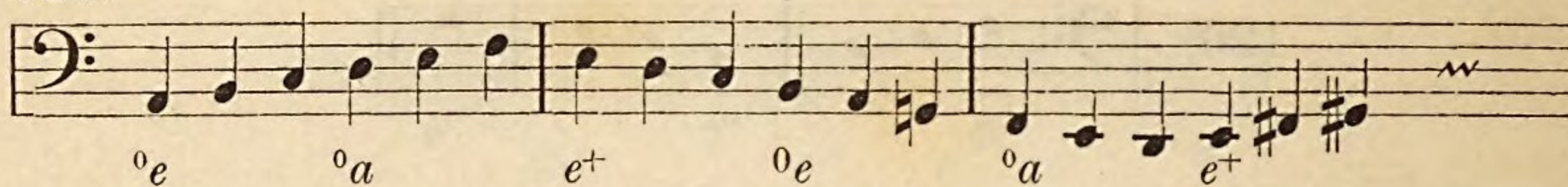
14. Battement mit Nachschlag = 12, mit einmaligen Wechsel des Haupttones mit der Obersekunde am Schluss.
15. Triller mit Vorschlag (Vorschleife) von unten, wie 11 resp. 13 aber mit Vorhalt der Untersekunde zu Anfang.
16. Triller mit Vorschlag (Vorschleife) von oben, wie 11 resp. 13 aber mit Vorausschickung von Obersekunde, Hauptton, Untersekunde.
17. Battement mit Vorschlag von oben, wie 12 resp. 14 aber mit weiterm Vorschlag der Obersekunde und des Haupttons vor dem Battement.
18. Battement mit Vorschlag von unten, wie 12 resp. 14 aber mit Vorausschickung eines vollständigen Doppelschlags von unten vor dem Battement.
19. Die Verzierungen 1—10 bei sehr kurzen Noten.

Zusammenstellung in Noten:

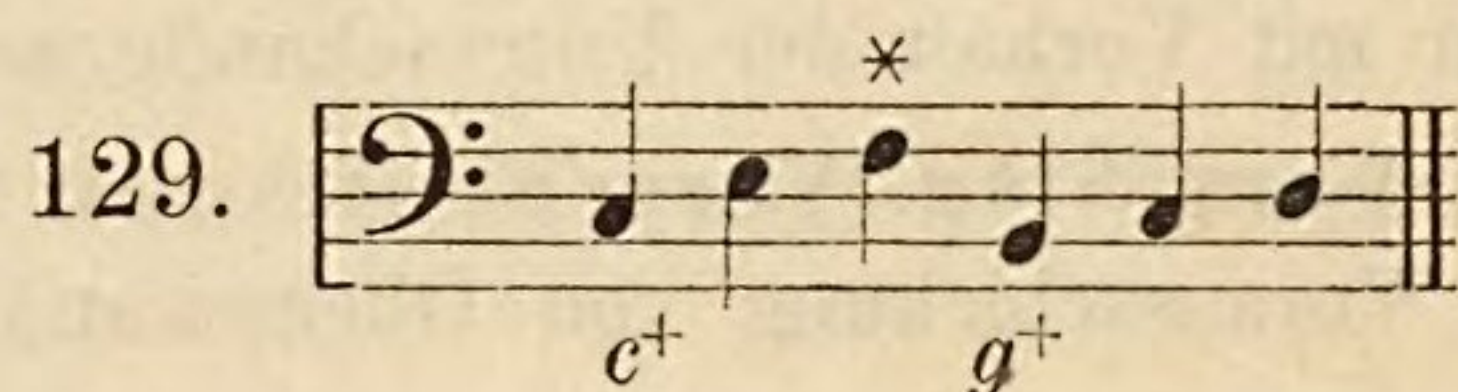


Die Zulassung schwerer Durchgänge ermöglicht die Kontrapunktirung grösserer Bruchstücke der Skala:

128.



Zu beachten ist dabei, dass da wo die Skala wendet, ein Akkordton die Grenze bildet und nicht etwa ein Durchgangston, der sonst „in der Luft hängen bliebe“ z. B.



also kein Durchgangston wäre. Ein Wechselton ist zulässig,

9. 10. 11. *tr*

9. 10. 11.

12. 13. *tr*

12. 13.

14. 15. *tr* *tr* *tr* 16. *tr* *tr* *tr*

14. 15. 16.

d. h. wenn die zweite Note der vorausgehenden Figuration Akkordton ist und derselbe Ton als Akkordton an erster Stelle in der folgenden Figuration wiederkehrt. Erheblich härter, doch nicht zu verwerfen ist die Führung, dass einer solchen Wechselnote oder verlassenen Durchgangsnote ein schwerer Durchgang folgt:



Eine schematische Übersicht der einfachsten Mittel dreifacher Bewegung für die verschiedenen Intervalle bei wechselnder Harmonie mag hier Platz finden:

130.

1. Halbtonschritte.

Dur ($c^+ - g^+$): a) *W* b) NB. *D W* c) *A D*Moll ($^0e - ^0h$):Dur ($c^+ - g^+$): d) *D A* e) $\smile D A$ Moll ($^0e - ^0h$):Dur ($c^+ - f^+$): f) *W* g) *D A* h) *fD A*Moll ($^0e - ^0a$):Dur ($c^+ - f^+$): i) *D A* k) *A W*Moll ($^0e - ^0a$):

Anm. Bei b) im Dursinne (NB.) ist h a ein doppelter Durchgang, statt das zu erwartende g tritt aber h ein; da aber dieses demselben Klange angehört wie das vermisste g, so ist die Wendung unbedenklich. Auch ist die Auffassung des h-a als Antizipation des folgenden h nebst eingeschalteter Wechselnote möglich. c) ist im Mollsinne ein fingierter Durchgang (*fD*), e) im Dursinne ein springender Durchgang ($\smile D$), im Mollsinne als verlassene Wechselnote (*W* $\smile$) schlecht, nur entschuldbar als Antizipation des dem folgenden Klange angehörigen g. g) ist der b) entsprechende Fall im Mollsinne (NB.), ebenso sind bei h) und k) analoge Verhältnisse wie bei c) und e).

131.

2. Ganztonschritte.

Dur ($c^+ - g^+$): a) *W* b) *D A* c) NB. *D D*^[6]Moll ($^0e - ^0a$):Dur ($c^+ - g$) d) *fD A* e) *A W*Moll ($^0e - ^0a$):

Dur ($c^+ - g^+$): g) NB. fD W h) W i) D A

Moll ($^0e - ^0a$): A W W D A

Dur ($c^+ - g^+$): k) D A l) fD A m) A W

Moll ($^0e - ^0a$): D D fD A A W
[VI]

Dur ($c^+ - g^+$) n) A o) NB. A W

Moll ($^0e - ^0a$): A fD W

Anm. Der verlassene Durchgang (D) bei c) im Dursinne ist von guter Wirkung, weil a als Sexte dem c-Durakkord so oft beigegeben wird, dass sie als (dissonanter) Akkordton wirkt (sie theilt mit der Septime diese Eigenschaft); analog ist der Fall in Moll bei k). Bei d) und l) sind im Dur- wie im Mollsinne fingirte Durchgänge (fD), bei e) und m) verlassene Wechselnoten (W) von leidlicher Wirkung [da sie der folgenden Harmonie nicht fremd sind], bei f) und m) Antizipationen ($() \rightarrow$), bei g) und o) fingirte Durchgänge und springende Wechselnoten zugleich, welche letztere indess darum nicht schlecht sind, weil der zu figurirende Ton übersprungen wird.

3. Kleine Terzen.

132.

Dur ($c^+ - f^+$): a) A D b) A D c) W D

Moll ($^0e - ^0a$): A D NB. D W D

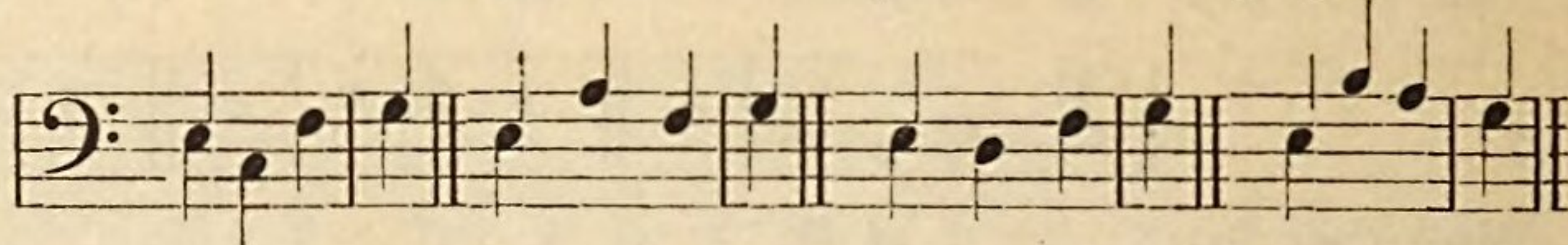
Dur ($c^+ - f^+$): d) fD D e) A A f) D A

Moll ($^0e - ^0a$): fD D A D D A

Dur ($c^+ - f^+$): g) A

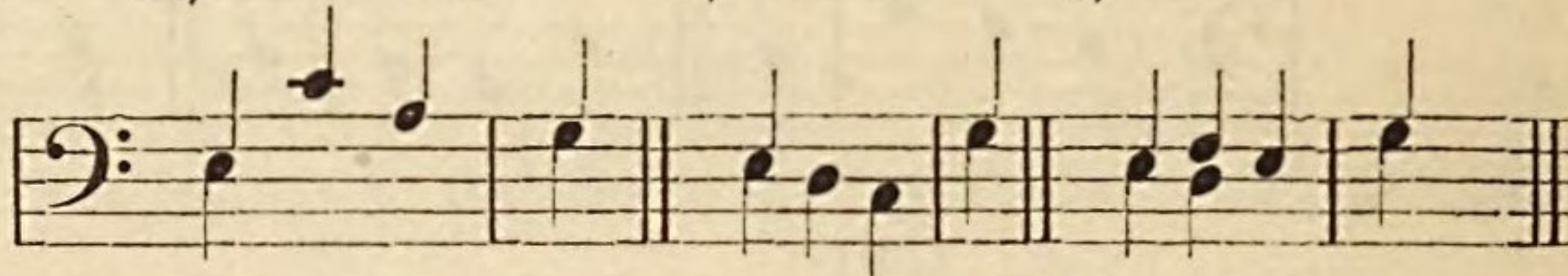
Moll ($^0e - ^0a$): W

Dur ($e^+ - g^+$): h) $A \smile D$ i) NB. $\smile D$ k) $W \smile D$ l) $fd D$



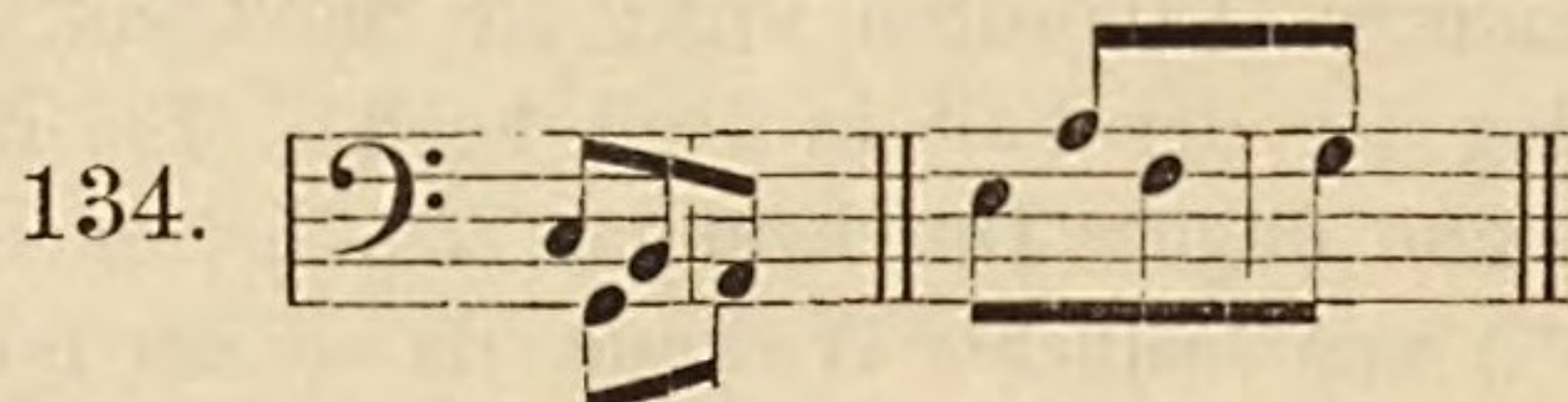
Moll ($^0e - ^0a$): $A \smile D$ $A \smile D$ $W \smile D$ $fd D$

Dur ($c^+ - g^+$): m) $A \smile D$ n) DA o) W

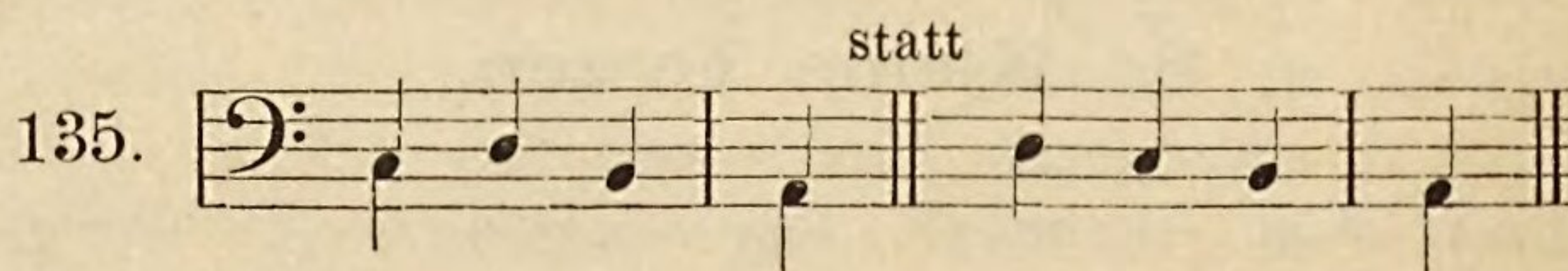


Moll ($^0e - ^0a$): $A A$ $DD W$

Anm. Bei a), b) und c) und h), i) und k) sind verhüllte (durch eine Zwischennote unterbrochene) Durchgänge, sämtlich von guter Wirkung; bei a) und h) schlagen Akkordtöne dazwischen, ebenso bei b) und i), nur im Mollsinne ist bei ersterem und im Dursinne bei letzterem die Zwischennote eine dissonante, die Sexte, die aber zu der folgenden Hauptnote einen fingierten und zugleich verhüllten Durchgang macht, sodass wir zwei gleichzeitige Durchgänge haben:



Bei c) und k) sind die Zwischennoten verlassene Wechselnoten; die Wirkung ist dennoch eine gute, weil durch dieselben gleichsam der Durchgang nachträglich weiter zurückdatirt wird:



Es ist durchaus nichts dagegen einzuwenden, wenn statt des schweren Durchgangs oder freien Vohalts $d . c$ die umspringende Wechselnote gewählt wird.

Der fingierte Durchgang bei d) und l) ist an sich verständlich (fingiert die Sexte). Schlichte Wechselnoten sind natürlich auch hier möglich, desgleichen das Nachschlagen zweier Akkordtöne (Akkordfiguration); erinnert werde bei letzterem daran, dass es als Mehrstimmigkeit durch Brechung wirkt und nach den bereits oben (§ 25) entwickelten Grundsätzen zu behandeln ist.

4. Grosse Terzen.

(Die Bildungen sind ganz dieselben wie die der kleinen Terzen und nur einige geringe Modifikationen der Bedeutung

der Durchgänge etc. ergeben sich; die Beispiele der kleinen Terzen brauchen nur im Violinschlüssel gelesen zu werden).

5. Quarten.

136.

a) c^+ : $D \ A$ b) f^+ : $D \ D$ c) c^+ : W

d) c^+ : $A \ W$ e) f^+ : $fD \ D$

f) c^+ : $D \ D$ g) f^+ : $D \ A$ h) f^+ : W

i) f^+ : $A \ W$ k) c^+ : $fD \ D$

^0e : $D \ A$ ^0c : $D \ D$ ^0e : W

^0e : $A \ W$ ^0c : $fD \ D$

^0e : $D \ A$ ^0g : $D \ D$ ^0e : W

^0e : $A \ W$ ^0g : $fD \ W$

Anm. Bei e) und k) ist eine freie Führung ähnlich wie bei Fig. 134; die ergriffene Note leitet zur folgenden Hauptnote, die übersprungene, an die erste Hauptnote anschliessende Note wird nachträglich gebracht. Mehr solche Umstellungen der Durchgänge werden wir später im Zusammenhange kennen lernen.

137.

6. Quinten.

c^+ : a) $A \ D$ b) $D \ A$ c) W d) $fD \ A$ e) $D \ D$

f) $5 \ D \ A$ g) $D \ D$ h) W i) $A \ W$ k) $D \ A$

^0h : wie (a—e)

e : $A \ D$ $D \ A$ W $fD \ A$ $D \ D$

^0h : wie (a—e)

c⁺: l) 3 *A D* m) *D A* n) *W* o) *fD A* p) *D ~ D*

e: *I A D* *D A* *W* *fD A* *D ~ D*

(*f*: wie l—p)

q) r) s) t) u)

e: *V ~ D A* *DD ~* *W* *AW ~* *D ~ A*

Anm. Bei d) und o) sind fingirte Durchgänge bester Art (Ergreifen des leitereigenen Halbtons neben einem Akkordton); bei e) und p) sind springende Durchgänge, deren Wirkung nicht besonders gut ist. Gut sind die springenden Durchgänge bei f), q), k) und u), sowie die abspringenden Wechselnoten (umgestellten Durchgänge) bei i) und t), minder gut die vom Ende abspringenden Durchgänge bei g) und r).

7. Sexten.

138.

c⁺: a) *A A* b) *~ D A* c) *D A* d) *fD*

e: *III A ~ D* *~ D D* *D A* *fD*

e) *A D* f) *A fD* g) NB. *W*

e: *A D* *A fD* *A W*

5 *A D* i) *~ D A* k) *fD A* l) *W ~ A*

h: *III ~ D D* *A D ~* schlecht. schlecht.

c⁺: m) *D ~ D* n) *A fD* o) *A W*

h: *D ~ D* schlecht. *A W*

c⁺: p) *A D* q) *~ D A* r) *fD A*

*e*⁰: *III fD D* *A D~* *fD D~*

c⁺: s) *A D* t) *A W~* u) *D D~*^[6]

*e*⁰: *A D* *fD A* *D A*

f⁺: v) *3 A ~D*^[6] w) *AD~* x) *~ D D* y) *fD D~* z) *A D*

*a*⁰: *I A A* *AD~* *~ D A* *AD~* *AD*

Anm. Die Bildungen sind sämtlich aus dem vorhergehenden bekannt. Bei g) ist im Dursinne eine Antizipation mit eingeschobener Wechselnote; es ist möglich, einen Kontrapunkt fortgesetzt mit diesem Motiv zu machen, doch muss das selbstverständlich ein seltener Fall bleiben:

139.

140.

8. Septimen.

c⁺: a) *A D* b) *A ~ D* c) *fD ~ W* d) *fD W*

c⁺: e) *~ D W* f) *A A* g) *~ D A* h) *A W~*

i) *A A* k) *f D A* l) m)

n) o) p) q)

r) s) t) u)

Anm. Hier sind nur noch die hauptsächlichsten und besten Figurationen berücksichtigt. Die Zahl der Möglichkeiten wächst natürlich stark mit der Vergrößerung des Intervalls. Es wird gut sein, wenn der Lehrer den Schüler vor die Tafel stellt und ihn die besseren Kontrapunktirungen für die einzelnen Intervalle selbst finden lässt, resp. ihn zu deren Auffindung anleitet.

§ 33. Die Synkopation im Satz drei Noten gegen eine.

Geflissentlich ist im vorigen Paragraphen die Synkopation unberücksichtigt geblieben. Ihre Anwendung ist hier so gut zulässig wie bei zwei Noten gegen eine. Sie erleichtert die Kontrapunktirung sehr und begünstigt die Einführung nachschlagender Akkordtöne:

141.

Es ist durchaus nothwendig, auch im Satz drei Noten gegen eine die Synkopation gesondert zu üben, da sie nicht zu dem nothwendigen Mittel gehört, sondern eine Manier für sich ist; womit nicht gesagt sein soll, dass nicht einzelne Synkopirungen in einem sich sonst überwiegend der Durchgangsfiguration bedienenden Satze vorkommen dürften.

Aufgaben. Die folgenden Aufgaben mögen in der bisherigen Weise zunächst vierstimmig gesetzt werden und dann je eine Stimme mit 3 Noten gegen eine figurirt und zwar in der angedeuteten Weise entweder mit Durchgängen und Wechselnoten aller Art oder mit Synkopirung und nachschlagenden Akkordtönen und nur aushilfsweiser Anwendung der Durchgänge.

142. (Sopran gegeben):

des⁺ es⁷ as⁺ °f b es⁷ + .. des b⁷ °b ges⁺ es as des

e a e fis h .. e °cis $\frac{6}{4}$ 7 +

°g $\frac{5}{d^7}$ g⁷ as °c g⁷ °g °c $\frac{5}{g^7}$ as d⁷ g⁷ °g

(Tenor gegeben):

f b g⁷ c f b c⁷ f b $\frac{6}{4}$ °a $\frac{6}{4}$ + f

°e f⁺ a^{VII} °e a^{VII} e⁷ f⁺ °a °e a^{VII} $\frac{6}{4}$ e⁺ °e

(Bass gegeben):

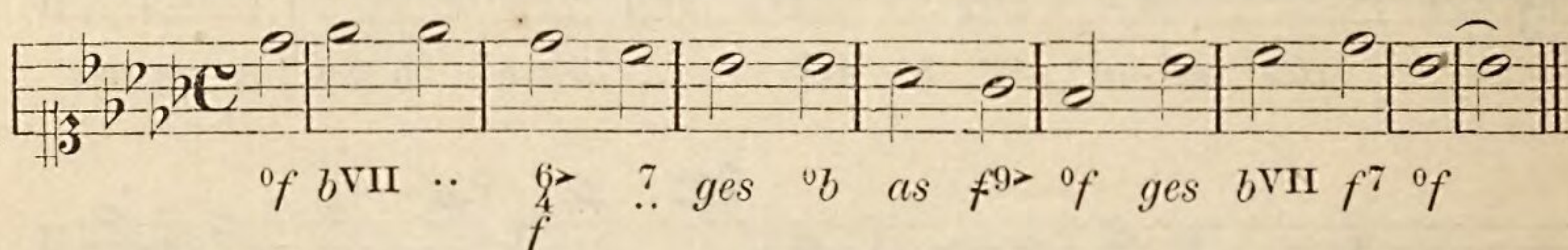
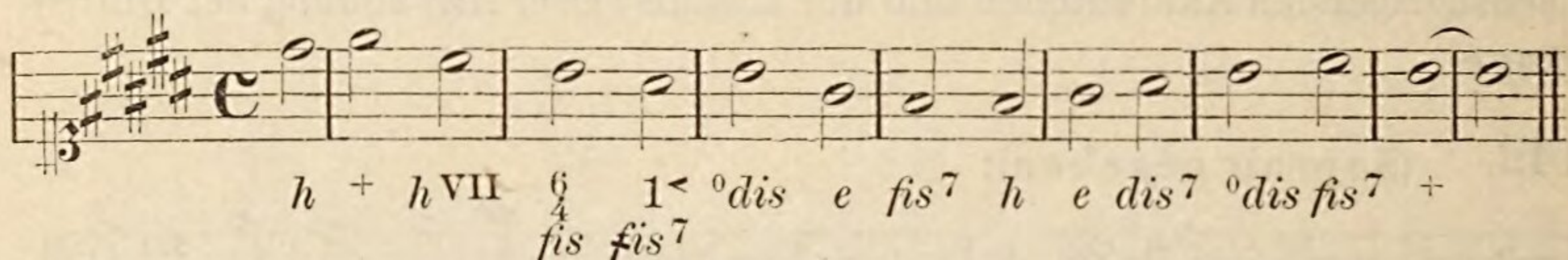
°d d⁷ °d g^{VII} 9> $\frac{6}{4}$ d⁷ es VII 9> °d g^{VII} + °d

+ 0 °gis + e h + $\frac{6}{4}$ fis^{9>} fis⁷ h⁷ +

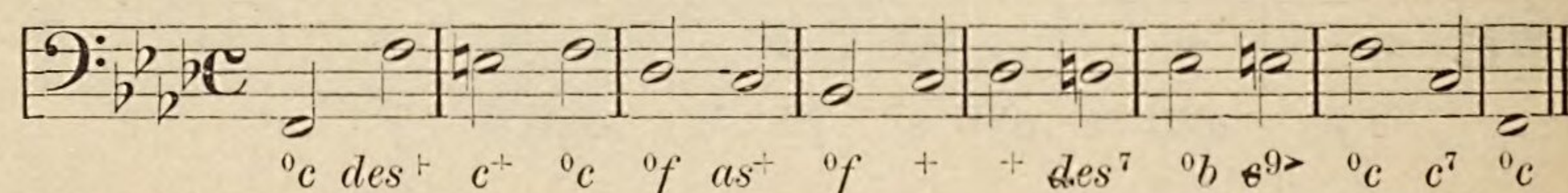
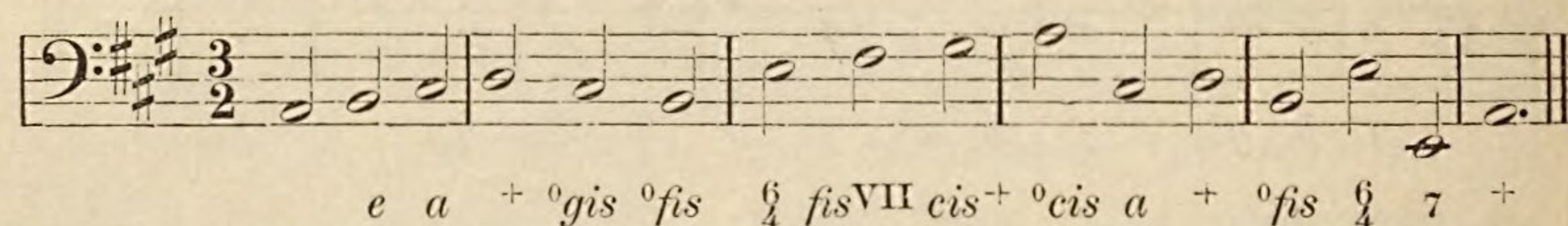
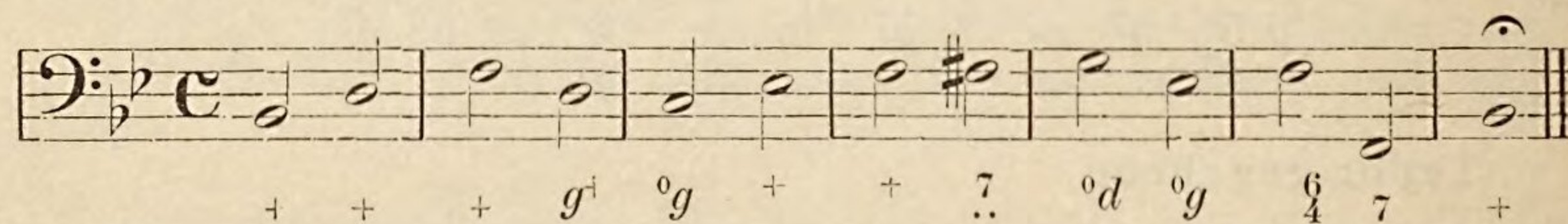
°gis gis⁷ °gis °cis + °gis gis⁺ °gis cis^{VII} gis⁷ °gis cis^{VII} + °gis

Aufgaben für den fünf- und sechsstimmigen Satz zunächst Note gegen Note, sodann mit Figurirung einer Stimme zwei Noten gegen eine und drei Noten gegen eine.

140. (Sopran gegeben):



(Bass gegeben):



§ 34. Der sieben- und achtstimmige Satz.

Die gesteigerte Figuration entwickelt die Fähigkeit des Schülers, fehlerhafte Parallelfortschreitungen zu vermeiden, immer mehr, sodass er allmählich die Stimmenzahl noch mehr vergrössern und Uebungen im sieben- und achtstimmigen Satze unternehmen kann. Das über die Verdoppelung der Akkordtöne in § 28 gesagte, reicht auch noch für den achtstimmigen Satz aus, nur wird auch die Terzverdoppelung häufiger werden

und die Verdoppelung dissonanter Töne sich mehr und mehr als unvermeidlich herausstellen. Doch ist zu beachten, dass die verdoppelten Dissonanzen mindestens in einer Stimme durch Sekundfortschreitung erreicht und ebenso verlassen werden. Der fortgesetzt achtstimmige Satz ist selten; es ist daher nützlich, darauf hinzuweisen, dass einzelne Stimme vorübergehend pausieren dürfen. Ein Beispiel diene als Muster (natürlich müssen die Aufgaben eine gewisse Länge haben, wenn nicht das an- und absetzen der einzelnen Stimmen unnatürlich erscheinen soll):

144.

+ ⁰e ⁰a(VI) g⁷ c f⁶ $\frac{6}{4}$ g ? c a^{VII} $\frac{6}{4}$ e ? ⁰e f⁶ $\frac{6}{4}$ g +

4 6/4 7 7[♯] 4 7

c .. g⁷ c⁷ f °d °a a⁷ °a .. g 7 c f f^a_V g 3 +

Auf diese Weise werden die für die Singstimmen unerlässlichen Pausen gewonnen, deren übrigens auch die Instrumente, besonders die Blasinstrumente nicht entbehren können. Der achtstimmige Satz ist auch die eigentliche Vorübung für den Orchestersatz, der zwar noch mehr Parte, aber doch selten mehr als acht reelle Stimmen gleichzeitig aufweist, meist sogar nur fünf- bis sechsstimmig ist und im übrigen Unisono- oder Oktavverdoppelungen sowie harmonische Fülltöne für stärkere Accente einführt.

Der für Komposition begabte Schüler hat in der Regel längst Versuche in der freien Komposition gemacht, ehe er zu strengen Schulstudien im Kontrapunkt kommt. Es ist gut,

wenn der Lehrer das nicht ignoirt und etwa mit rigoristischer Strenge auf Vertagung der Kompositionsversuche bis nach Absolvirung der Fugenlehre dringt. Vielmehr sollte er neben den strengen Arbeiten stets die freien im Auge behalten, und neben der Theorie stets die Probe aus der Praxis verlangen. So ist es nach Absolvirung der ersten Stadien der figurirten Kontrapunktirung mit gegebenen Harmonien, d. h. ungefähr an dem Punkte der Lehre, an welchem wir momentan stehen, an der Zeit, die Komposition von kleinen Klavierstücken zu empfehlen, welche am besten streng vierstimmig gesetzt werden; dabei ist besonderer Werth auf eine frische prägnante Rhythmik zu legen und vor dem ununterbrochenen Fortgehen in gleichen Noten zu warnen. Der Satz mag immerhin überwiegend Note gegen Note sein. Auch einfache Sätzchen für Blasharmonie oder Streichinstrumente werden zweckmässiger Weise früh versucht, damit der Kompositionsschüler nicht erst anfängt, sich mit Umfang und Eigenart der Orchesterinstrumente vertraut zu machen, wenn er eine Symphonie schreiben will. Doch halte ich es allerdings für gut, wenn diese Versuche als völlig frei angesehen werden, d. h. es wird dem Schüler dafür kein Schema, kein Anhalt gegeben als der Hinweis auf die Natur der betreffenden Instrumente.

Aufgaben für den achttimmigen Satz (auf acht Systemen mit obigen Schlüsseln:

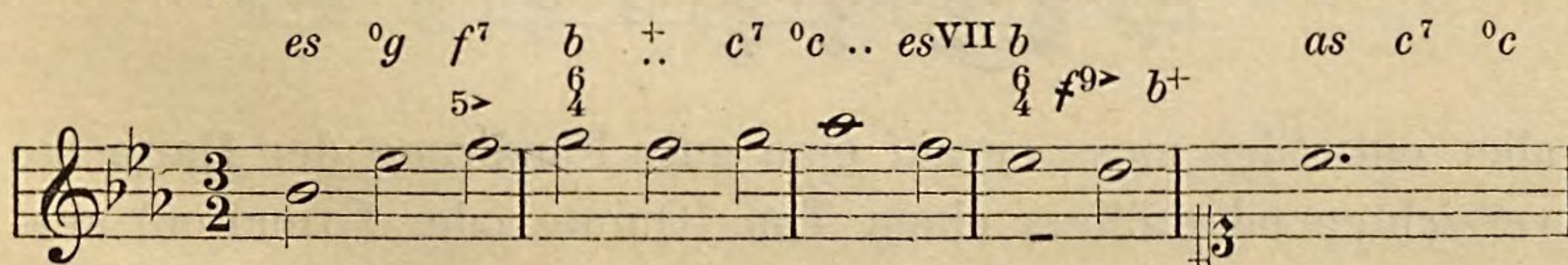


mit beliebiger Verdoppelung eines derselben auszuarbeiten: die Stimmen dürfen je nach Umständen Pausen machen; doch soll der Satz nie weniger als 4 Stimmen haben):

145.

(1. Sopran):

(2. Sopran):



(1. Sopran tacet)

(1. Sopran):

+ .. es ⁰c c⁺ ⁰c ⁶/₄ b ⁹> b⁺ es es ^{b7} es
1 b⁷ 1 as .. 1

⁰c .. + ⁴/₂ g ⁵/₃ ⁰g ⁹> es⁷ + c⁷ ⁰c es^{VII} ⁶/₄ ⁹/₇ ⁸/₃ ↘

(1. Bass):

2. Bass) + ⁰cis 4 < 3 ⁴/₃ + ⁹< d⁷ g⁺ ⁰d

g^{VII} 9> + .. a⁷ 7 + ⁰g + .. ⁰d ..^{VII} 0 ⁰d ⁶/₄ ⁸/₅ ⁷/₃ +

(1. Tenor) a + a e⁷ + d⁶ e⁷ (2. Tenor) + 0 + gis⁷ + .. ⁰cis a⁶

(1. Tenor)

h⁷ + e + h⁷ e⁷ a 7 e 0 ⁶/₄ fis⁷ 4 3 e

§ 35. Der dreistimmige Satz.

Ohne Figuration ist der dreistimmige Satz arm und dünn; er entbehrt vor allem einer eigentlichen Bassstimme, welche frei von Grundton zu Grundton fortschreiten könnte. Zwar vermag er in den meisten Fällen die konsonanten Akkorde vollständig zu geben:

146.

aber entweder muss er auf eine gute Fundirung der Harmonie verzichten oder öfters einen Ton (Quinte oder Grundton) auslassen, wenn der Satz nicht allzu zerfahren werden soll, z. B.:

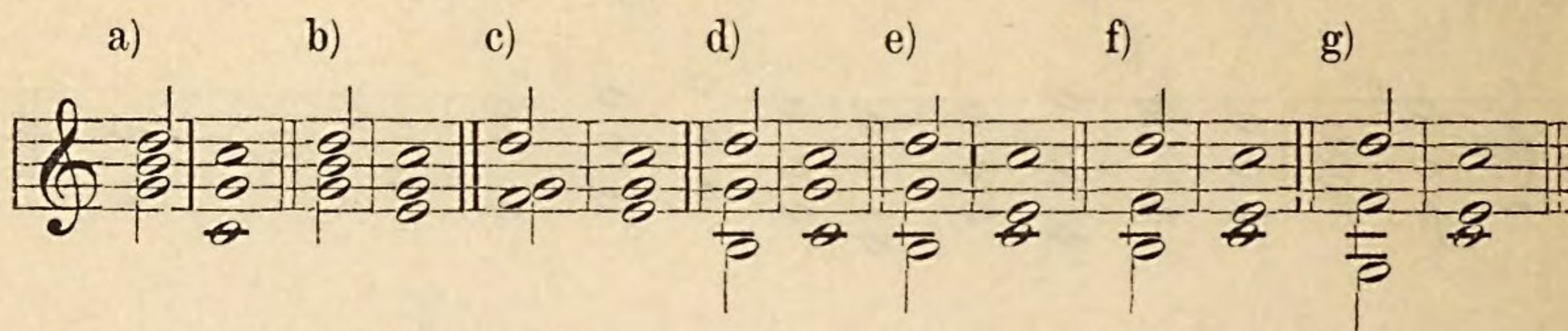
147. a) b) c) d) e) f) g)

h) i) k) l) m) n) o)

Anm. Bei a) springt die Unterstimme von f nach h , was zwar etwas gespreizt ist, aber immer besser als die Weglassung des Haupttones bei l); die nächstliegende Führung (k) ergibt die bekannten schlimmsten aller Quintenparallelen. Bei b) ist die Quinte ausgelassen, was besser ist als das dreimalige c der Unterstimme bei m). Bei c) ist die Terz weggelassen, früher in Schlüssen und Halbschlüssen etwas ganz gewöhnliches, jetzt durchaus unbeliebt; doch dürfte es immerhin fraglich sein, ob man in der ausnahmslosen*) Vermeidung der leeren Quinte heute nicht zu weit geht. Von drei Singstimmen, Blasinstrumenten oder Streichinstrumenten hervorgebracht giebt den Zusammenklang $g \cdot g' \cdot d''$ den Oberton h'' stark genug, um den Klang nicht wirklich leer erscheinen zu lassen; wo die Tonalität so scharf ausgesprochen ist wie hier (niemand wird in Zweifel sein, ob hier h oder b der fehlende Ton ist), sollte man die leeren Quinten eigentlich zulassen. Der Akkord bei h würde allerdings voller sein; der Halbschluss auf der Terz (i) würde dagegen matter ausfallen. Bei d) ist der Septimenakkord (g^7) mit Auslassung des Haupttones als verminderter Dreiklang gegeben; dieses Gebilde hat im dreistimmigen Satze Note gegen Note seine eigentliche Stelle, doch kann der Septimenakkord ebenso gut mit Auslassung der Quinte (n), minder gut mit Auslassung der Terz (o) auftreten. Bei e) ist wieder ein Dreiklang ohne Quinte, bei f) der Sextakkord der Unter-Dominante (f^6) ohne Terz: derselbe erscheint ebenso wirksam ohne Hauptton: Bei g) endlich zeigt sich die ganze Armuth des dreistimmigen Satzes, da der tonische Akkord nur durch den dreifach besetzten Hauptton vertreten ist. Andere Möglichkeiten für die Schlussbildung $g^+ - c^+$ sind.

*) Ganz ausnahmslos ist dieselbe zwar nicht; man denke z. B. an die Anfänge der 9. Symphonie von Beethoven, des fliegenden Holländer von Wagner und der Tragischen Ouvertüre von Brahms, *q. um Bruckner*.

148.



a) verzichtet auf den Leittonschritt und schliesst mit der leeren Quinte, der Sprung der ganzen Terz  würde noch verzweifelter sein.

Der Schluss über der Terz bei b) und c) ist gut für kleinere Cäsuren, nicht für einen wirklichen Abschluss, der durchaus den normalen Grundton für den Bass fordert. d)—g) würden für das obige Beispiel noch Veränderungen der vorausgehenden Stimmführung verlangen. Alle sind übrigens gut, wenn man nicht die leere Quinte bei d) perhorresciren will.

Die Figuration befreit den dreistimmigen Satz von seinen Mängeln. Wenn der vierstimmige Satz durch die Einführung doppelter und dreifacher Bewegungsart mehr Gefahren fehlerhafter Parallelen zeigt als der schlichte Satz Note gegen Note, so wird bei der Figuration im dreistimmigen Satze das Plus an Gefahren aufgehoben durch die Verminderung der Stimmenzahl. Je mehr Stimmen, desto mehr Hemmnisse für die Figuration, je weniger Stimmen, desto freier und ungezwungener die Bewegung. Die nun folgenden Aufgaben sollen in sofern etwas anders als die bisherigen ausgearbeitet werden, als der vorgängige Satz Note gegen Note wegfallen soll; es werde zu der gegebenen Stimme im Anschluss an die geforderten Harmonien zuerst die figurirte Stimme geschrieben und dann die dritte eingeführt, wobei wieder streng darauf gehalten werden soll, dass letztere nur immer eine Note gegen die gegebene Stimme bringe; doch soll nach Bedürfniss gestattet sein, dass sie auch eine zweite Note einführe, doch nur eine andere Akkordnote, nicht Durchgangsnote etc. Ein Beispiel diene als Muster:

1. Bass drei Noten gegen eine.

149.

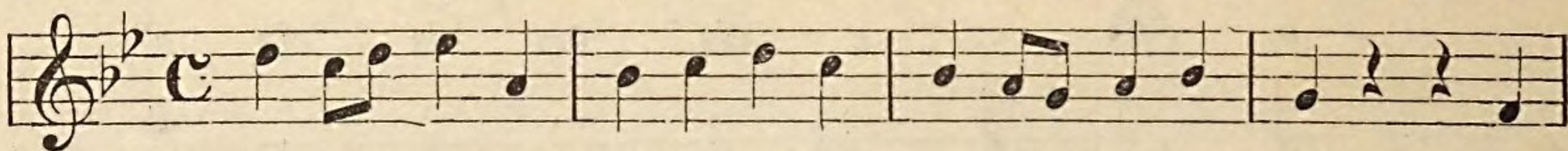
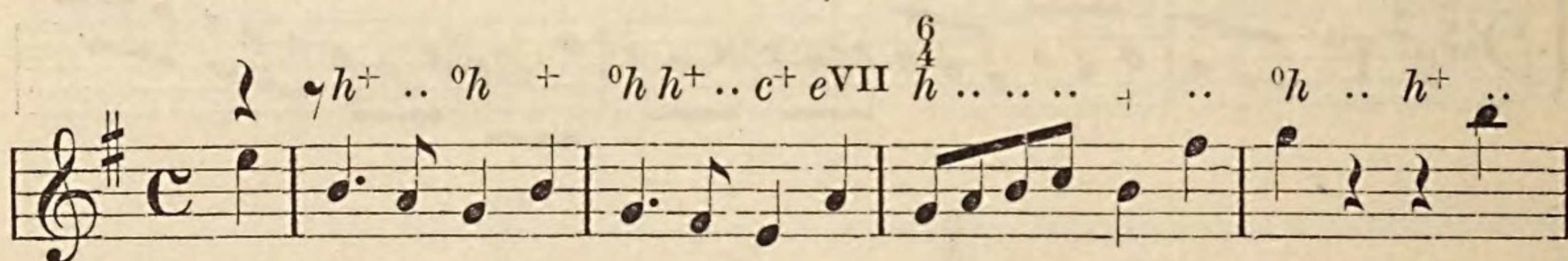
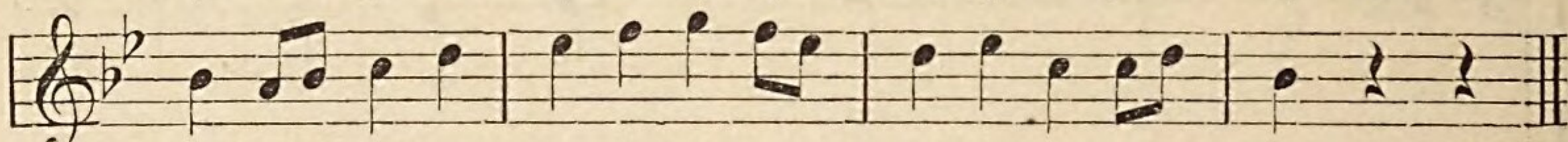
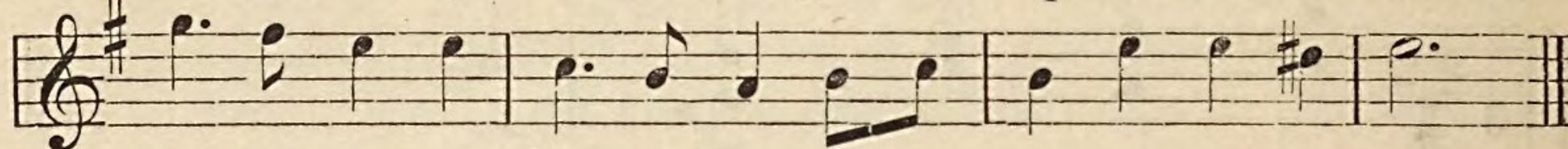
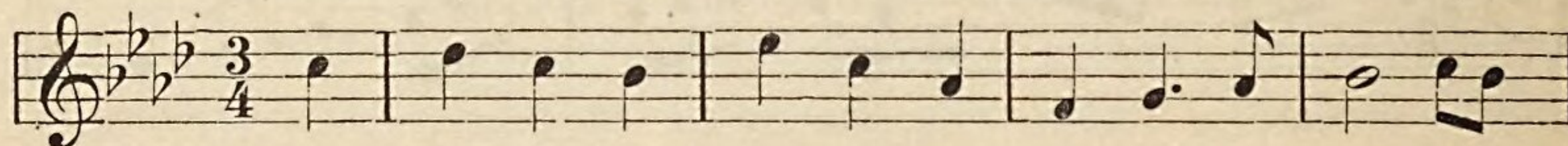
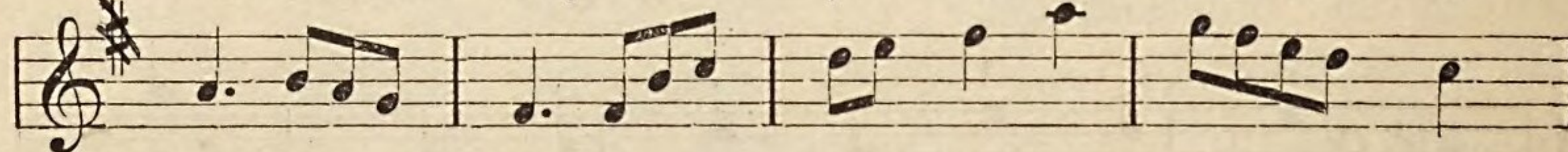
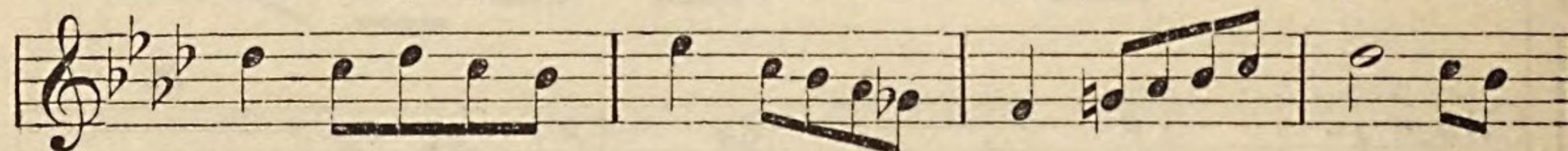
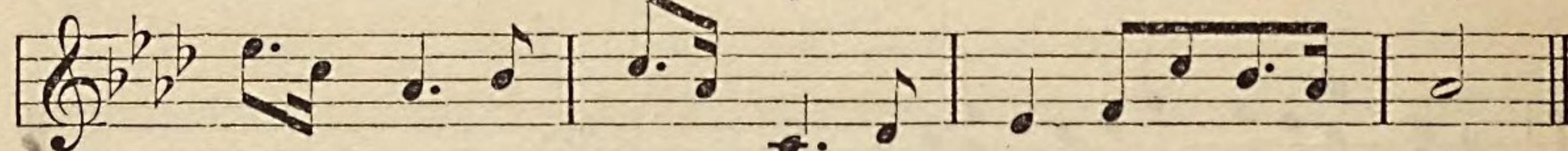
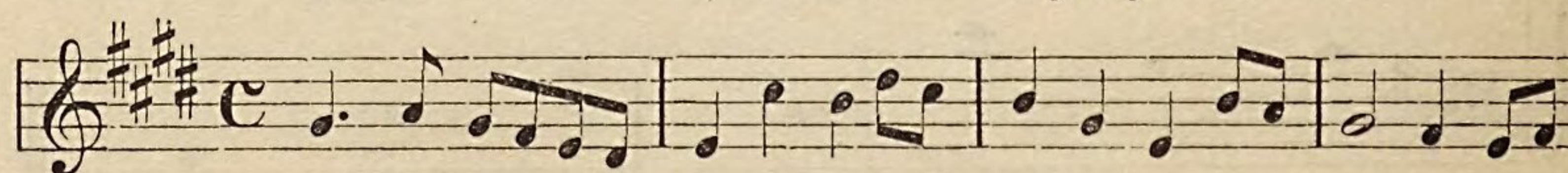
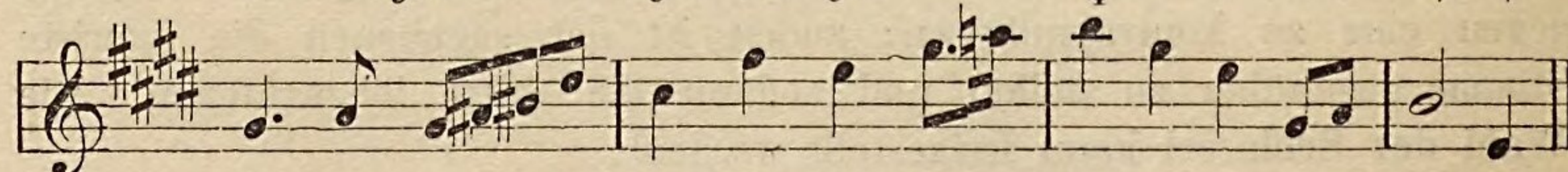
a ⁰*fis* .. *e* *cis* ⁹ ⁰*cis* *cis* ⁰*cis* ⁹

a ⁰*fis* ⁶/₄ *e* 7 .. *a*

2. Alt drei Noten gegen eine.

Aufgaben (auf zwei Systemen auszuarbeiten und mit 2 und 3 Noten gegen eine zu kontrapunktieren; zuerst ist der gegebenen die figurirte Stimme gegenüber zu stellen und sodann die dritte hinzuzufügen. Die Wahl der Schlüssel kann freigestellt werden):

(Oberstimme gegeben):

150. $b \dots f \dots + f b d \text{ } ^{\circ}d \dots \text{ } ^{\circ}g d \text{ } ^{\circ}d \dots f^7 \dots$  $+ \dots f b^7 + b + \dots b \text{ } ^{\circ}g \dots f^7 \dots + \dots$  $\text{ } ^{\circ}h h^+ \dots \text{ } ^{\circ}h + \text{ } ^{\circ}h h^+ \dots c^+ e^{\text{VII}} \text{ } ^{\frac{6}{4}} h \dots + \dots \text{ } ^{\circ}h \dots h^+$  $as + as es^7 as \dots \text{ } ^{\circ}c des es as \dots es \dots + \dots$  $\text{ } ^{\circ}c \dots c^7 \dots des f^+ \dots \text{ } ^{\circ}f \dots \dots es^+ \dots as$  $des es \dots ? \dots as \dots \dots des f^+ \dots \text{ } ^{\circ}f \dots es ?$  $as \dots es as \dots \text{ } ^{\circ}as \dots \text{ } ^{\frac{6}{4}} es \dots es^7 \dots +$  $e \dots \text{ } ^{\circ}cis \dots h^+ \dots + a e a e gis \text{ } ^{\circ}gis \text{ } ^{\circ}cis \dots \text{ } ^{\frac{6}{4}} h \dots h^+ \dots$  $e \dots gis^7 \dots \text{ } ^{\circ}gis \text{ } ^{\circ}cis \text{ } ^{\circ}gis \text{ } ^{\text{V}} \dots \text{ } ^{\frac{6}{4}} \dots + +$ 

§ 36. Vier und sechs Noten gegen eine. Der zweistimmige Satz. Akkordfiguration.

Beim Satz vier Noten gegen eine ist die Fähigkeit, durch die figurirte Stimme die Harmonie deutlich auszuprägen, noch grösser als bei der Triolenfiguration; er kann daher noch auf die letzte Hilfsstimme verzichten und zweistimmig erscheinen, einzig mit Melodiestimme und figurirter Gegenstimme. Dabei ist einer Art der Figuration erhöhte Beachtung zu schenken, welche wir bisher nebensächlich behandelt haben, nämlich der durch Akkordbrechung, durch nachschlagende Akkordtöne. Mit fortgesetzter Akkordbrechung kann schon der Satz drei Noten gegen eine zweistimmig einen vollen vierstimmigen Satz darstellen, z. B.:

151.

für:

Über Figuration dieser Art bedarf es keiner Bemerkungen; sie ist mit dem wirklichen vierstimmigen Satz identisch und wird am besten wirken, wenn sie sich der Fortschreitungen, welche bei der Reduktion in volle Akkorde fehlerhafte Parallelen ergeben würden, enthält. Vgl. das § 25 über Brechungsquinten gesagte. Beispiele der Vierstimmigkeit im zweistimmig figurirten Satz finden sich u. a. bei Beethoven op. 2, Nr. 1 im Schlusssatz:

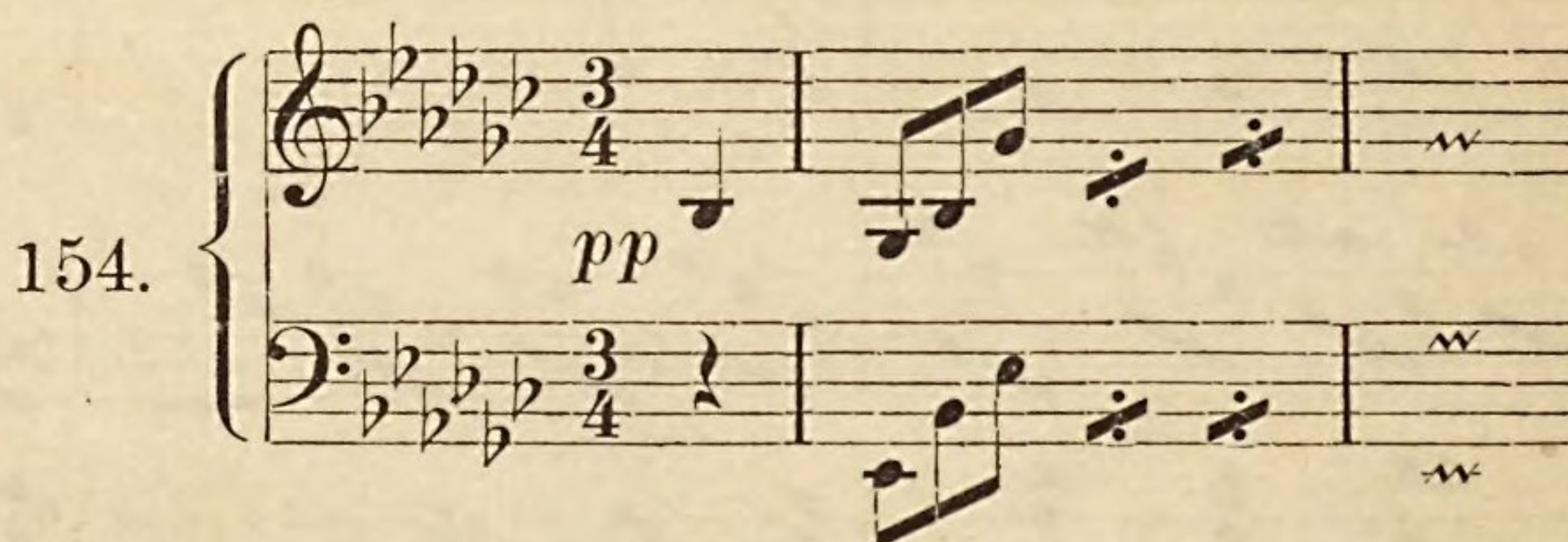
152.

welche Figuration einige Takte weiter sogar einen fünfstimmigen Satz vorstellt.

153.



Im Minore des dritten Satzes der Sonate op. 7 (*es*-Dur) führt Beethoven beide Stimmen in Triolen: der repräsentirte Satz ist aber nicht sechs- sondern nur vierstimmig, da die Melodiestimme und Grundstimme mit Oktavverdoppelung auftreten:



für:



Ja bis auf wenige Takte ist der Satz sogar nur dreistimmig, da auch die beiden wenig bewegten Mittelstimmen (oben: B—b) in Oktaven gehen. Dass hier von fehlerhaften Nachschlage-Oktaven nicht die Rede sein kann, geht zur Evidenz daraus hervor, dass die Verwandlung in einen vollstimmigen Satz nur Verdoppelungen aber keine fehlerhaften (zufälligen) Parallelen ergibt.

Im allgemeinen ist festzuhalten, dass die figurirte Stimme keine Oktaven mit der Melodiestimme bilden darf, es sei denn, dass die Melodie von einer ruhig fortschreitenden Stimme vorgetragen und zugleich noch durch eine figurirte angedeutet wird wie in Beethovens „Waldstein-Sonate“ (op. 53):

155.



Doch nehmen auch unsere besten Meister in Fällen, wo dies nicht der Fall ist, nicht allzu genau, z. B. Beethoven in der Sonate pathétique (op. 13) im Schlusssatz:

155.



Es versteht sich, dass diese Art der Figuration speziell dem Instrumentalstil eignet (es giebt kaum etwas unsanglicheres als fortgesetzte Akkordbrechungen); spezieller ist es der sogenannte freie oder galante Stil, d. h. der Stil, welcher sich nicht fest an eine bestimmte Anzahl von Stimmen hält, sondern bunt wechselt mit 1-, 2-, 3-, 4- und mehrstimmigem Satze. Für den strengen Stil, der für Kanon und Fuge selbstverständlich und für mehrstimmige Gesangsmusik gewöhnlich ist, wären solche Führungen nicht acceptabel.

Die Aufgaben mögen, sofern es nicht speziell anders bezeichnet ist, nicht gerade als für Singstimmen berechnet an-

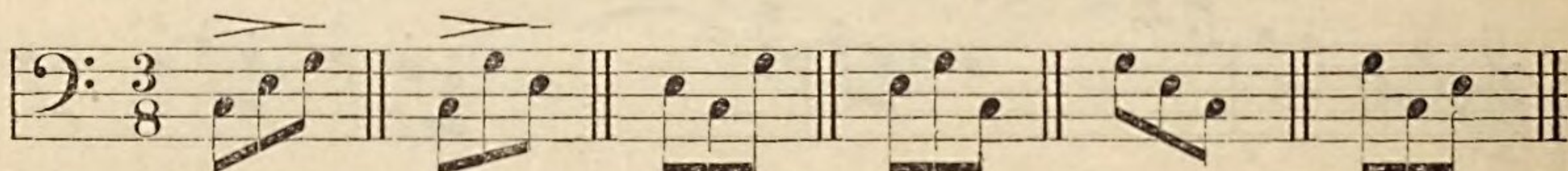
gesehen werden, sondern vielmehr für Instrumente, aber nicht für Klavier oder Orgel, sondern für eine Mehrheit von Streich- oder Blasinstrumenten. Ein solcher Satz braucht sich keineswegs der Akkordbrechung zu enthalten; doch ist es der Natur der Instrumente angemessener und (was für den vorliegenden Fall das massgebende ist) instruktiver, wenn einfache Arpeggien nur vereinzelt auftreten und die Kontrapunktirung immer sogleich wieder in melodische Bewegung einlenkt. Die Form der Brechung stets zu ändern, wenn wieder eine neue Harmonie auftritt, wäre durchaus verkehrt; das Gesetz der möglichsten Ökonomie der Mittel bei möglichster Vielgestaltigkeit, welches unter dem Namen Nachahmung bekannt ist (vgl. § 45), gebietet vielmehr, auch der freisten Kontrapunktirung eine gewisse Individualisirung angedeihen zu lassen durch Festhaltung einer beschränkteren Anzahl melodischer Motive (vgl. die Musterbeispiele).

Akkordbrechungen mit 3, 4, 6 Noten sind z. B.:

156.

I. Drei Noten.

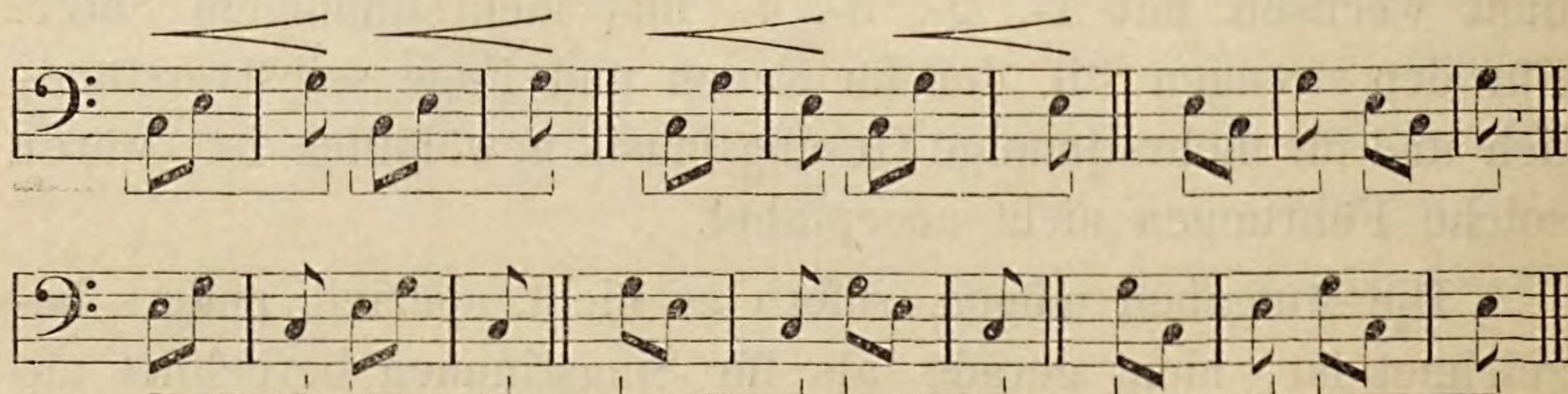
a) volltaktig:



b) einfach auftaktig (vgl. § 44):



c) doppelt auftaktig (§ 44):



II. Vier Noten.

1. Aus drei Tönen *).

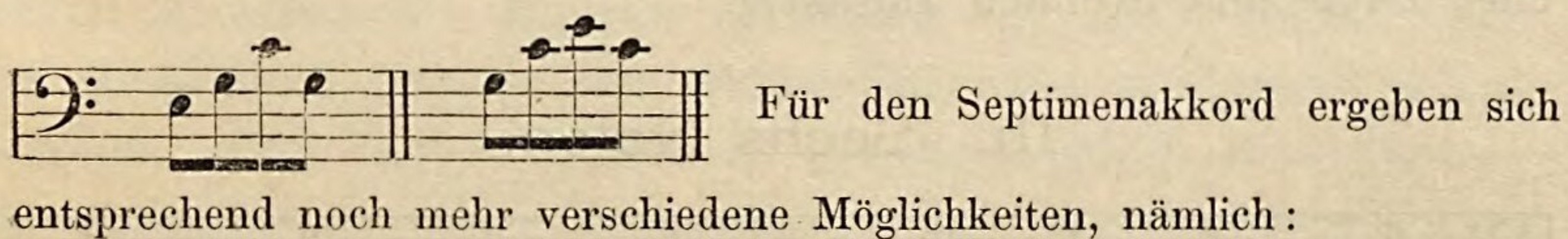
a) volltaktig:



b) einfach auftaktig:



*) Wie der Dreiklang kann natürlich auch der Sextakkord und Quartsextakkord in verschiedenen Formen gebrochen werden, z. B.



entsprechend noch mehr verschiedene Möglichkeiten, nämlich:



sämtlich der ersten Figur entsprechend.

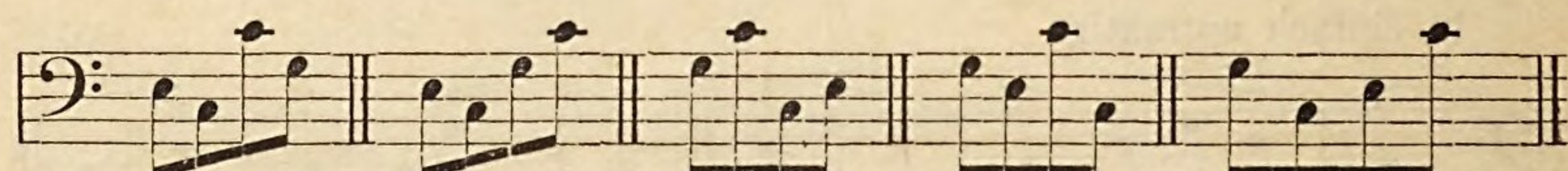
c) doppelt auftaktig:



d) dreifach auftaktig:



2. Aus vier Tönen.



ein-, zwei- und dreifach auftaktig.

III. Sechs Noten.



und andere Kombinationen der Triolenfiguren von I, auch 1—5fach auftaktig.



Die Zahl der möglichen Bildungen ist sehr gross. Absichtlich ist eine ziemlich reiche Auswahl derselben hier aufgenommen, um der ewigen Wiederholung der beliebtesten entgegen zu arbeiten. Manche derselben ist noch selten oder gar nicht einer fortgesetzten Akkordfiguration zu Grunde gelegt worden. Ihre Zahl ist leicht zu erweitern durch Bereicherung des Arpeggio um einen Ton in der Höhe (e') sowie durch Einführung eines oder mehrerer Durchgangstöne, z. B. in folgender Figuration:



Die obigen Motive sind in ähnlicher Weise durchzuführen wie dieses, d. h. sie sind nicht harmonische, sondern melodische

Schemata, und das Motiv wird je nach den aus der Stimmführung resultirenden Akkorden weiter und enger ausfallen, z. B.:

158.



Was mit der Durchführung eines einzigen Arpeggio-Motivs mit oder ohne Durchgangstöne zu leisten ist, beweisen am besten die Präludien in J. S. Bachs wohltemperirten Klavier, besonders im ersten Theile das 1., 2., 5., 6., 10., 11., 15., 20., und aus dem zweiten das 3.; es kann nicht genug auf die typische Faktur solcher Stücke hingewiesen werden. Der Lehrer gehe nicht leicht über die Arpeggiofigurationen hinweg, sondern stelle den Schüler an die Tafel und lasse ihn die Motive zu grösserer Anschaulichkeit bringen durch Ausführung derselben durch mehrere Takte in der Fig. 156—158 angedeuteten Weise. Besondern Werth lege er darauf, dass auch die auftaktigen Formen vollständig verstanden werden, wozu ein Blick in § 44 besonders dienlich sein wird.

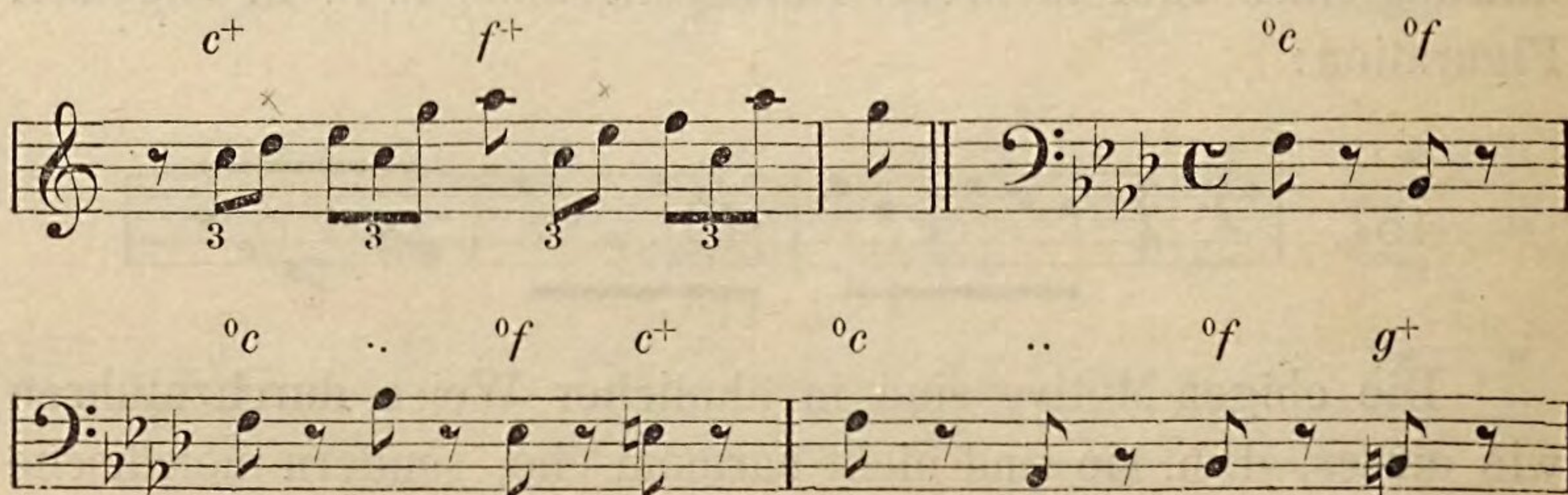
Die folgenden Aufgaben mögen der Nutzanwendung des Gesagten dienen; ihre Ausarbeitung setzt voraus, dass der Schüler sich mit den Präludien des wohltemperirten Klaviers vertraut gemacht hat, welche ihm auch für etwaige Abweichungen vom Schema die besten Anhalte geben. Vielleicht regen dieselben zur Komposition längerer ähnlich angelegter Stücke an.

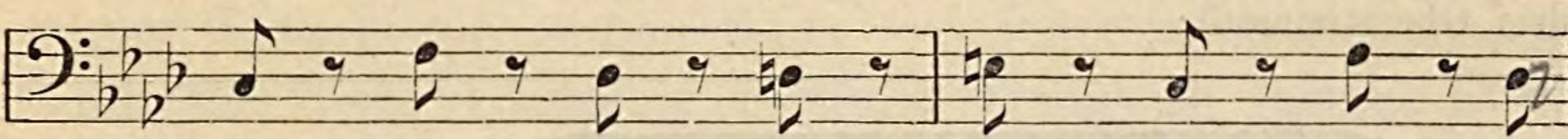
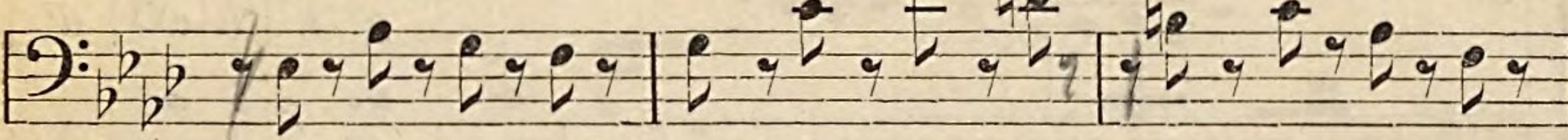
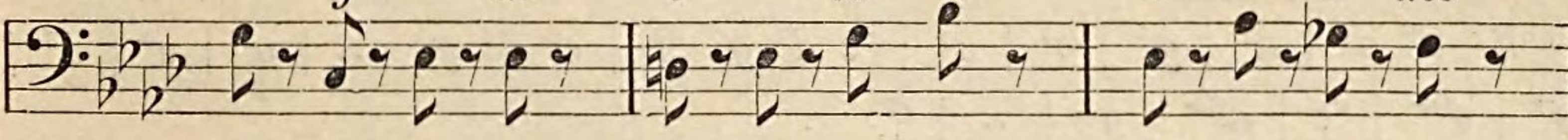
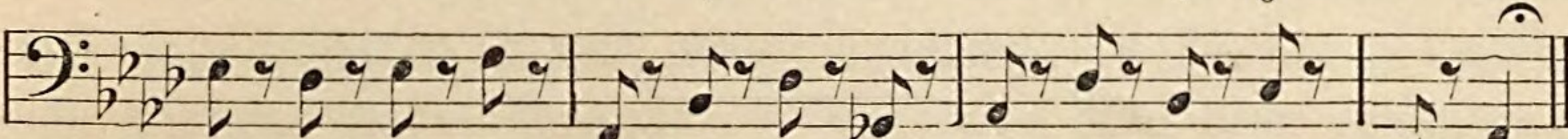
Aufgaben:

1. (Zweistimmig auszusetzen mit Durchführung des gegebenen Motives).

159. Motiv:

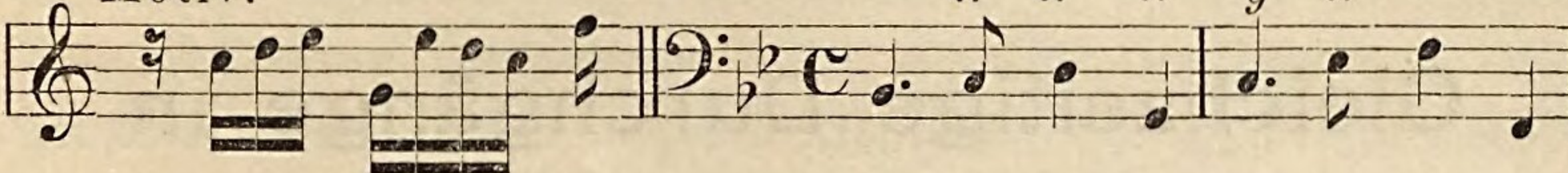
Bass gegeben:

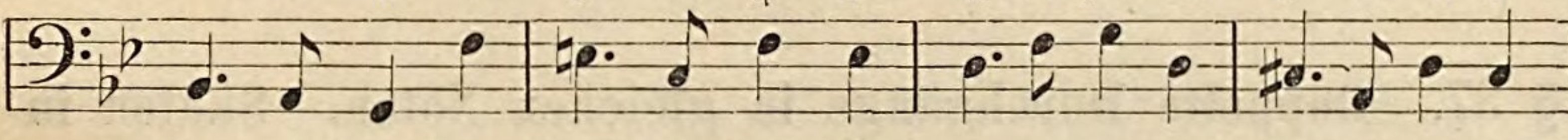
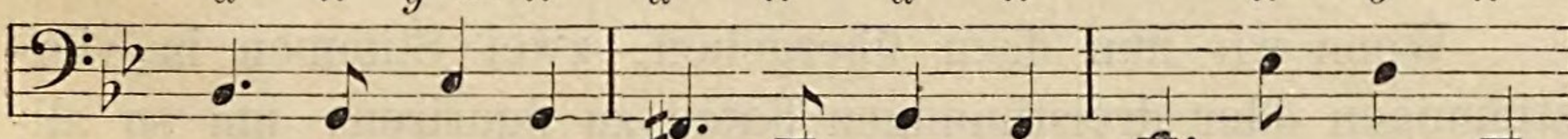
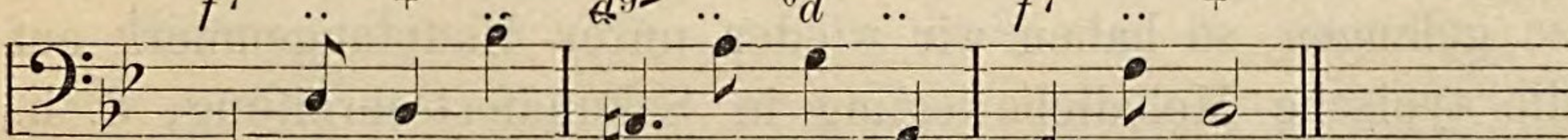


$+$ ^0c ^0f $g^9>$ c .. ^0c $+$

 $+$ $+$ ^0g ^0c $+$ ^0g .. c^{VII} g^7 ^0g $+$ c^{VII}

 $+$ ^0g $+$ as b $+$ es^7 .. $+$.. des

 as $+$ b^{VII} 0 $+$ ^0f .. $+$ $+$ $+$ ^0f $\frac{4}{6}$ 7 ^0c


2. (Dreistimmig, mit Durchführung des gegebenen Motivs, wechselnd zwischen zwei Stimmen).

Motiv: $+$ ^0g .. $+$



$+$.. ^0d .. c^+ .. $+$ a^7 ^0a .. d^{VII} .. a^7 .. ^0a d

 ^0d .. g^{VII} .. d^7 .. ^0d .. $+$.. b ..

 f^7 .. $+$.. $g^9>$.. ^0d .. f^7 .. $+$


3. (Dreistimmig mit Durchführung des Motivs in allen drei Stimmen; keine Stimme gegeben):



$(\frac{3}{4})$ fis^+ | cis^+ | ^0ais | ais^+ | h^+ | fis^+ | cis^7 fis^+ |
 cis^+ | ^0cis .. ^{VII} | h^7 | e^+ | ^0gis .. ^{VII} | fis^7 gis^{VI} |
 fis^7 | h^+ | ^0dis .. ^{VI} | cis^7 fis | ^0ais .. ^{VI} | gis^7 cis |
 cis^7 fis cis^7 | fis h | ^0ais ^0dis cis^7 | fis ||.

4. (Vierstimmig mit durchgehender Vertheilung des Motivs an die drei Oberstimmen):

$(\frac{4}{2}) g^+ | c^6 | d^7 |$
 $g^+ h^7 | ^0h | e^{VI} | d^7 |$
 $g^+ \cdot | c^+ f \cdot |$
 $g \cdot c \cdot | f \cdot ^0a e^7 |$
 $^0e h^+ e^+ a^7 | d^7 | g^+ | g^7 | c^+ | ^0e d^7 g^+ ^0h | c^6 d^7 g^+ \cdot | g^7 | c^+ | d^7 |$
 $g^+ | e^{9>} | ^0e | d^{9>} | g^+ | \cdot | \text{☺} ||$

IV. Kapitel.

Gleichzeitige Durchgänge in mehreren Stimmen.

§ 37. Doppelte Durchgänge in gleichen Noten. Skalen in Parallel- und Gegenbewegung.

Wenn wir nun dazu übergehen, zwei Stimmen in vierstimmigen oder dreistimmigen Satze zu figuriren, um so allmählich zur gänzlichen Auflösung der Harmonie in Figuration zu gelangen, so haben wir wieder unser Hauptaugenmerk auf die typische Melodiebewegung in Sekundfortschreitung, d. h. auf die Skalen zu richten. Die einfachste Art gleichzeitiger Figuration ist die in gleichen Noten, sodass die beiden Stimmen für sich betrachtet wieder einen Satz Note gegen Note vorstellen. Das Verhältniss ist aber doch ein etwas anderes als etwa im schlichten zweistimmigen Satze. Letzterem haben wir bisher noch keine besondere Berücksichtigung geschenkt, vielmehr den zweistimmigen Satz nur mit Figuration einer Stimme geübt, wodurch er als Stellvertreter eines drei- oder

vierstimmigen erschien. Es ist aber auch über den zweistimmigen Satz Note gegen Note, wo jeder neue Zusammenklang eine neue Harmonie vorstellt, wenig zu sagen; er ist noch ärmer als der dreistimmige und muss die Harmonie stets durch Grundton und Terz oder Terz und Quinte darstellen, d. h. der Satz bewegt sich fortgesetzt in Terzen (Decimen) und Sexten. Um für die Oberstimme wie für die Unterstimme den Schluss und Anfang auf der Tonika zu ermöglichen, führt man an diesen Stellen den Einklang oder die Oktave ein (a). Dissonanzen sind nur auf dem guten Takttheil vorbereitet zulässig (b), leere Quinten und ihre Umkehrungen (Quarten, c) nur wenn die Terz oder Sexte des Klangs nachfolgt oder vorausging, dissonante Quart (d) und Sexten (g) nur, wenn sie sich in die Terz resp. Quinte des Klangs lösen (Vorhalte) — das alles sind aber Bildungen, welche eigentlich nicht mehr dem Satz Note gegen Note angehören, sondern vorübergehend einen Satz zwei Noten gegen eine vorstellen. Die einzig zulässigen nicht vorbereiteten und nicht eine Vorhaltslösung nehmenden d. h. wirklich Note gegen Note gedachten Dissonanzen sind die der Septime und des Grundtones (e), sowie die der Septime und Terz des natürlichen Septimenakkordes (f):

160.

The musical notation for exercise 160 consists of two staves, both in 3/4 time and G major (one sharp). The notation illustrates various harmonic constructions for two voices (Note gegen Note):

- a)** Shows the beginning and end of a phrase on the tonic (c) with octave and unison entries.
- b)** Shows a dissonance (g²) on the downbeat, resolved on the upbeat.
- c)** Shows empty fifths (c-f) and fourths (f-c) resolved into thirds or sixths.
- d)** Shows a dissonant fourth (c-f) resolved into a third (f-c).
- e)** Shows a dissonance (g⁷) on the downbeat, resolved on the upbeat.
- f)** Shows a dissonance (g⁷) on the downbeat, resolved on the upbeat.
- g)** Shows a dissonant sixth (g⁴) on the downbeat, resolved on the upbeat.

Die doppelte Figurierung ist wie gesagt ein zweistimmiger Satz im mehrstimmigen, nur frei von den Fesseln des Terzen- und Sextenzwangs; auch wird hier nicht Note nach Note im Sinne einer anderen Harmonie verlangt, sondern ihrer mehrere

prägen dieselbe Harmonie aus. Allerdings muss von der gleichzeitigen Figuration mehrerer Stimmen verlangt werden, dass sie nicht die Klangbedeutung verbirgt, statt sie auszuprägen; z. B. würde die Bewegung:



im Sinne des *c*-Durakkordes geradezu die Auffassung des Akkordes stören, da auch nicht an einer einzigen Stelle die beiden Stimmen in einem Intervall zusammentreffen, das diesem Klange angehört. Selbstverständlich ist, dass die beiden Stimmen nicht in Parallelen gehen dürfen, welche jeder musikalische Satz perhorrescirt, d. h. in Oktaven (es sei denn blosse Oktavverdoppelung beabsichtigt und längere Zeit durchgeführt) oder Quinten, Sekunden und Septimen. Auch die Quartenparallelen sind auszuschliessen, wenn sie nicht mit Sextenparallelen vereint auftreten, was nur bei dreifacher Figuration möglich ist. Es bleiben also einzig die Terzen- und Sextenparallelen:

162.



Wie die Sternchen andeuten (*), kommen hier die Stimmen derart zusammen, dass sie Hauptton und Terz sowie Terz und Quint des Dur- oder Mollakkordes vereint angeben, d. h. sie prägen den Klang deutlich aus; der Akkord bleibt selbst dann gut verständlich, wenn beide Stimmen schwere Durchgänge machen:



Selten führen die beiden figurirten Stimmen dieselbe Art der Parallelfortschreitung länger durch, setzen vielmehr gern aus den Terzenparallelen in die Sextenparallelen um:

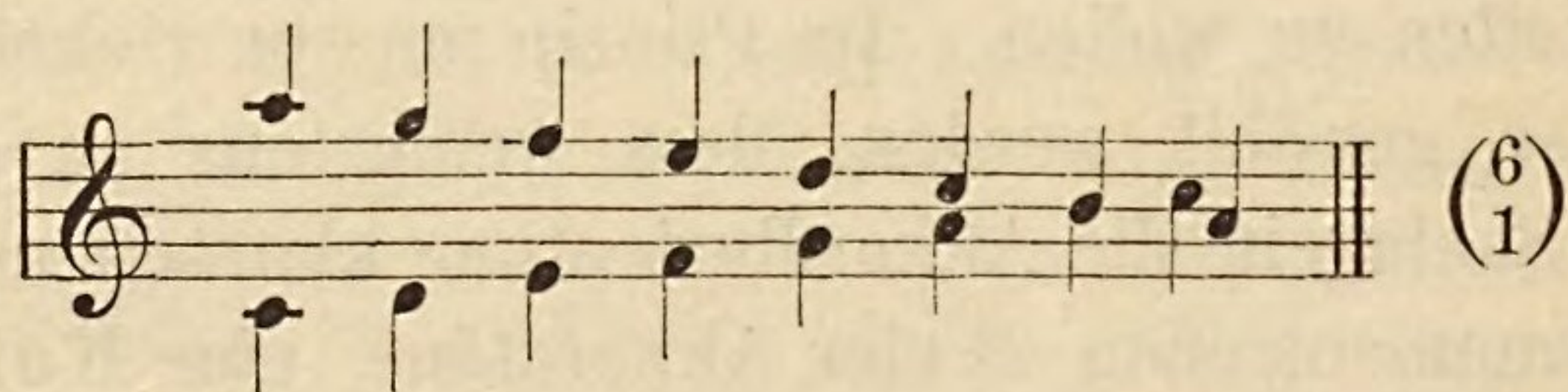
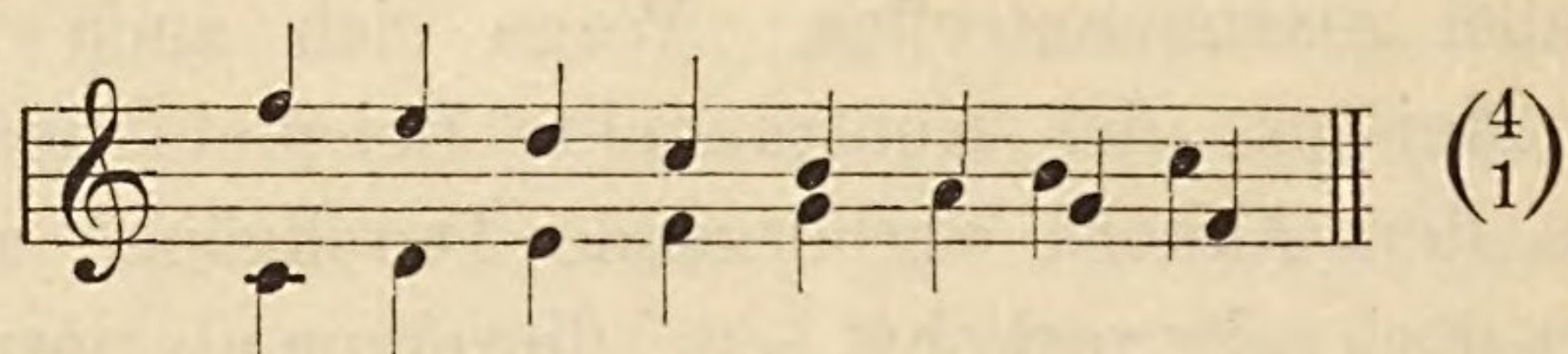
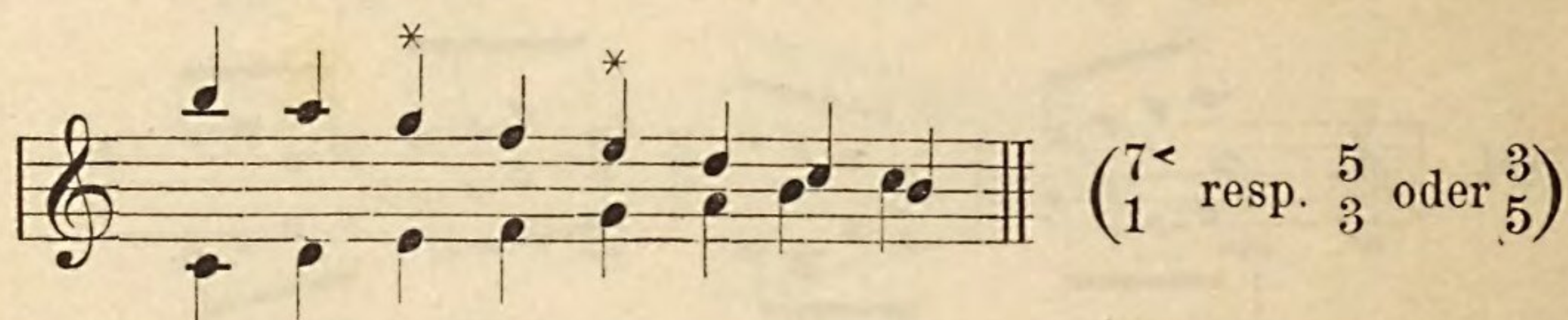
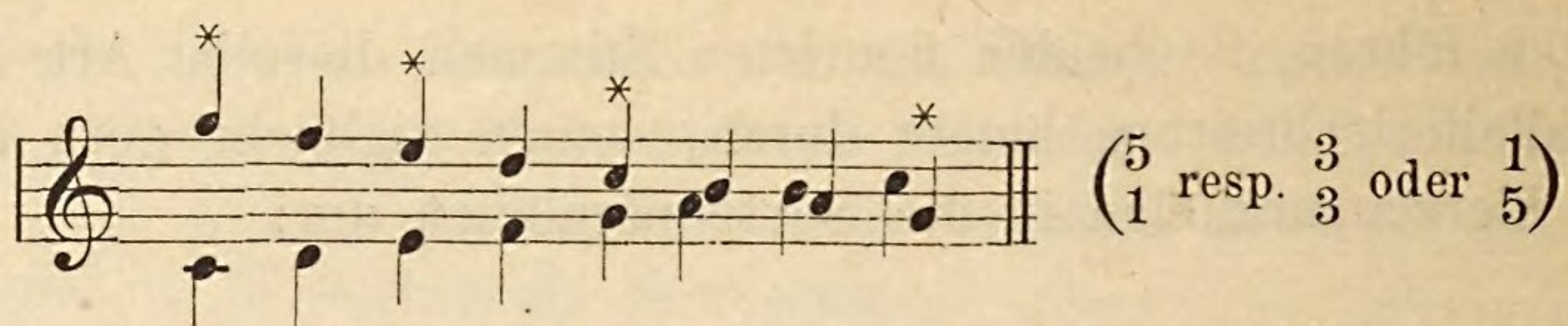


Interessanter und schwieriger ist das Problem der Durchgänge in Gegenbewegung; wie das Beispiel 161 beweist, ist es keineswegs genügend, dass die beiden Stimmen dieselbe Skala durchlaufen, vielmehr kommt es darauf an, in welchen Intervallen sie dabei zusammentreffen. Wenn sich auch bei Bach und andern Meistern des Kontrapunkts Beispiele finden lassen, wo solche den Akkord verbergende Durchgänge auftreten, so würde es doch sehr verkehrt sein, dieselben als normal und regulär hinstellen zu wollen. Im Prinzip müssen vielmehr die Durchgänge so gewählt werden, dass wenigstens an ein paar Stellen der Skala ein die Akkordbedeutung klarstellendes Intervall, ein Zusammentreffen zweier Akkordtöne, eine Koincidenz herauskommt.

Stellen wir die Doppelskalen in Gegenbewegung nach den Klängen zusammen, welche sie ausprägen, so finden wir:

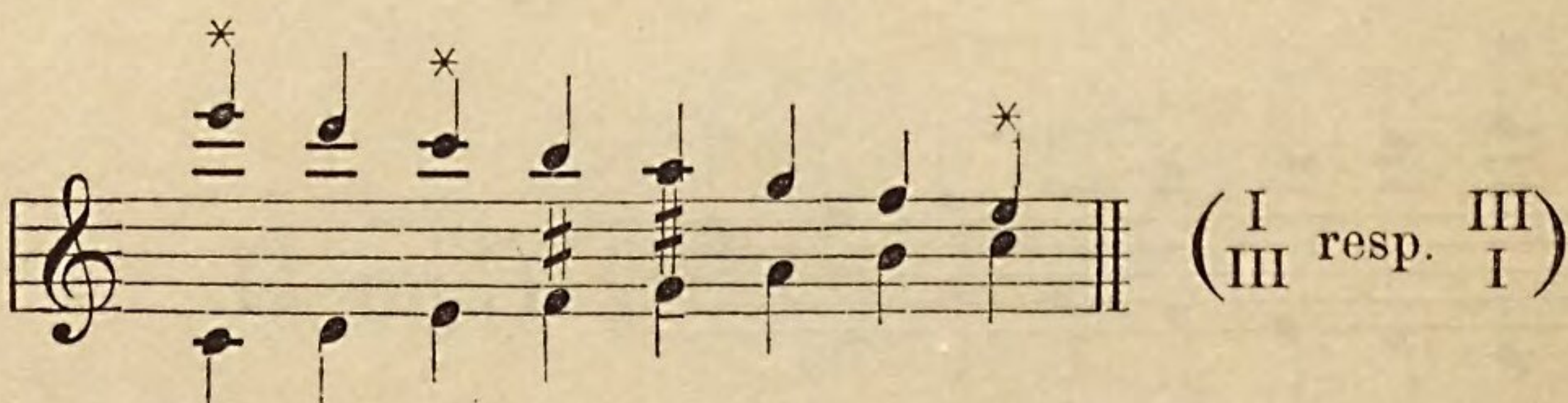
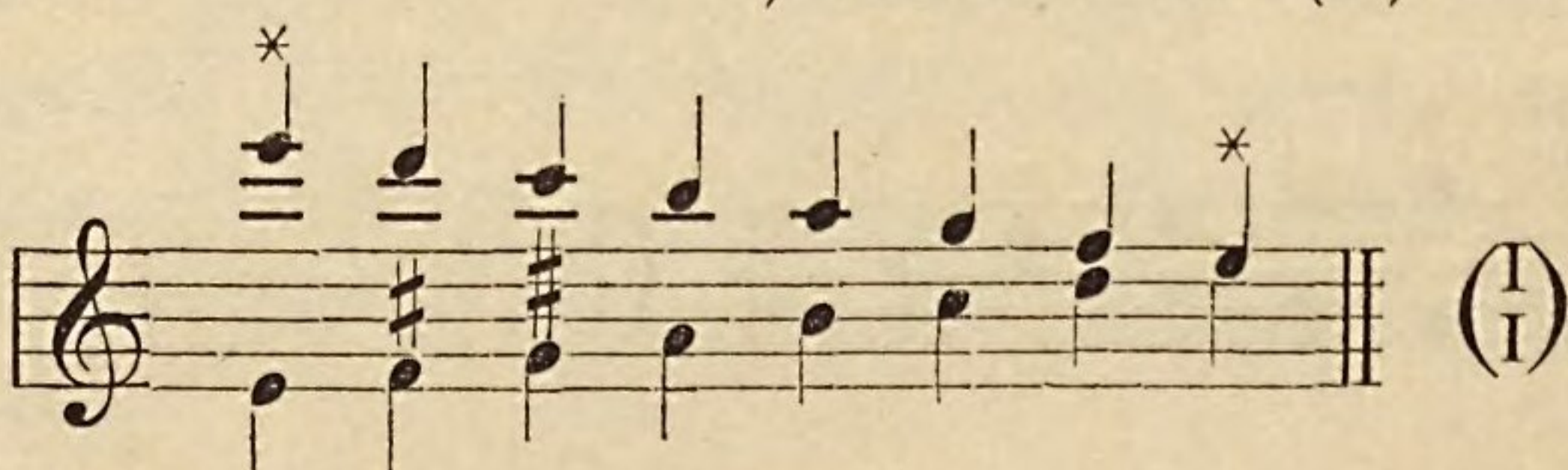
165. a) Durtonika (c^+):





Die besten sind die Skalen mit den Ansätzen $\frac{5}{1} \left(\frac{3}{3}, \frac{1}{5}\right)$, $\frac{3}{1} \left(\frac{1}{3}\right)$, $\frac{7^<}{1} \left(\frac{5}{3}, \frac{3}{5}\right)$, und $\frac{1}{1}$.

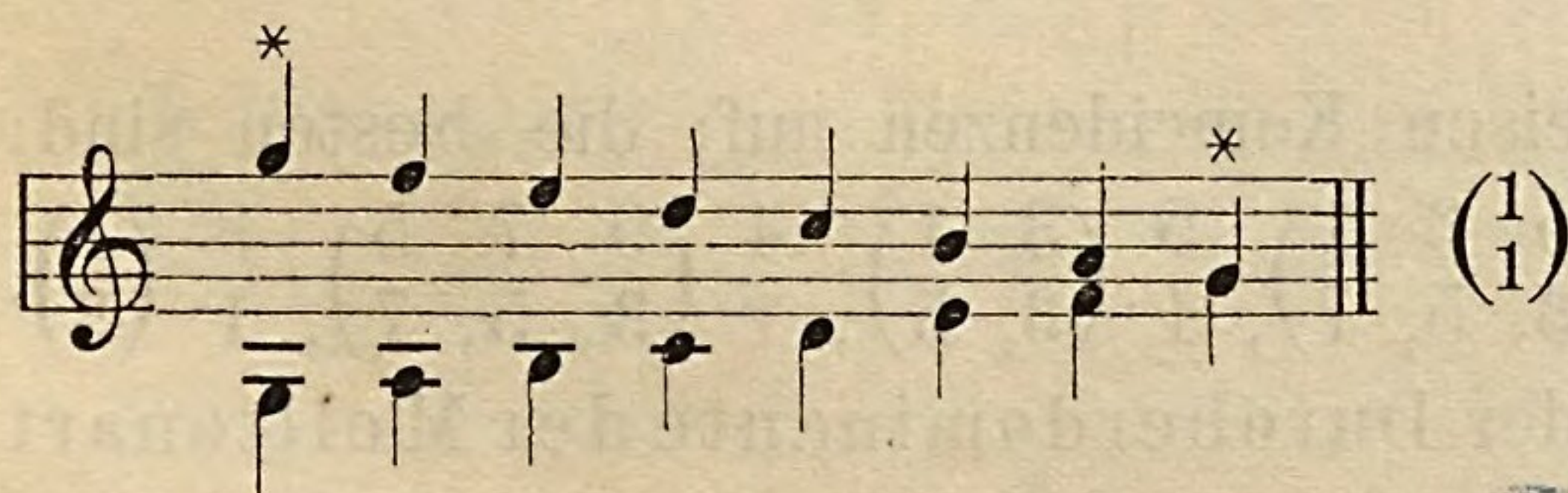
166.

b) Molltonka (^0e):

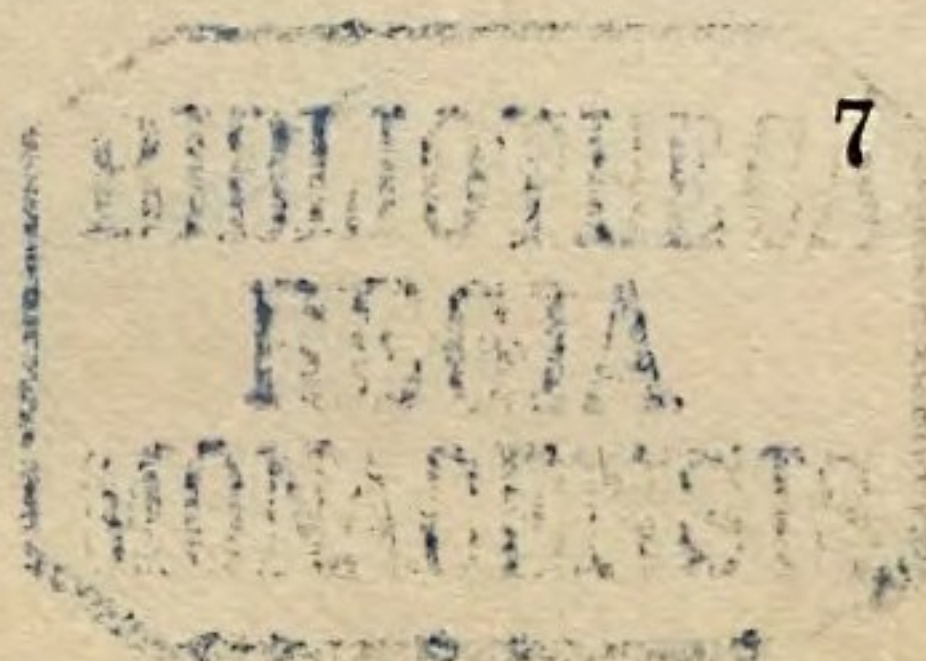


Wie bei der Durtonika sind die Ansätze $\begin{smallmatrix} I \\ V \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} III \\ III \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} V \\ I \end{smallmatrix} \right)$, $\begin{smallmatrix} I \\ III \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} III \\ I \end{smallmatrix} \right)$, $\begin{smallmatrix} I \\ VII \end{smallmatrix} > \left(\begin{smallmatrix} III \\ V \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} V \\ III \end{smallmatrix} \right)$ und $\begin{smallmatrix} I \\ I \end{smallmatrix}$ die besten.

167.

c) Oberdominante in Dur (g^+):

Riemann, Melodik.



$\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 1 \\ 3 \end{smallmatrix} \right)$

$\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 3 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} 1 \\ 5 \end{smallmatrix} \right)$

$\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 3 \\ 5 \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} 1 \\ 7 \end{smallmatrix} \right)$

$\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 1 \end{smallmatrix} \left[\begin{smallmatrix} 9 \\ 1 \end{smallmatrix} \right] \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right)$

$\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 9 \\ 3 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 5 \\ 7 \end{smallmatrix} \right)$

$\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 7 \\ 7 \end{smallmatrix} \right)$

Alle Formen weisen Koincidenzen auf; die besten sind:
 $9 \begin{pmatrix} 7 & 5 & 3 \\ 1 & 3, & 5, & 7 \end{pmatrix}, 7 \begin{pmatrix} 5 & 3 & 1 \\ 1 & 3, & 5, & 7 \end{pmatrix}, 5 \begin{pmatrix} 3 & 1 \\ 1 & 3, & 5 \end{pmatrix}, 4 \begin{pmatrix} 9 & 7 & 5 \\ 1 & 3, & 5, & 7 \end{pmatrix}, 3 \begin{pmatrix} 1 \\ 1 & 3 \end{pmatrix}.$
 Da sich die Tonleiter der Duroberdominante der Molltonart

nur durch die kleine Sexte von der der Durtonart unterscheidet, so sind beide bezüglich der Koincidenzen völlig gleich; zu bemerken ist nur noch, dass an Stelle der grossen None die kleine tritt, wodurch die Koincidenzen bei Ansatz $\begin{smallmatrix} 6^> \\ 1 \end{smallmatrix}$ wesentlich verbessert werden:

168.



$(\begin{smallmatrix} 6^> \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 9^> \\ 5 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 7 \\ 7 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 5 \\ 9^> \end{smallmatrix})$

169.

d) Unterdominante in Dur ($f^{\#}$):


$(\begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} 3 \\ 6 \end{smallmatrix})$



$(\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 1 \\ 3 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 5 \\ 6 \end{smallmatrix})$



$(\begin{smallmatrix} 5 \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 3 \\ 3 \end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix} 1 \\ 5 \end{smallmatrix})$

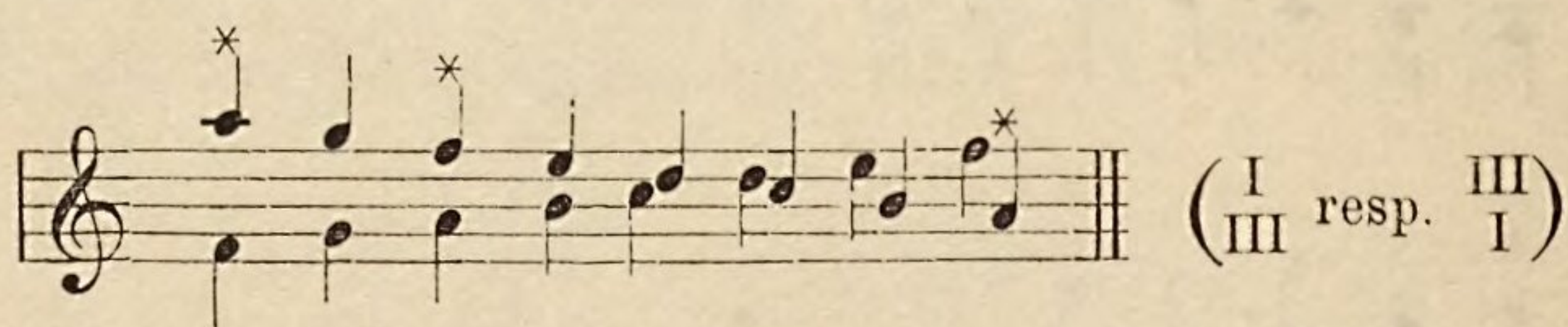
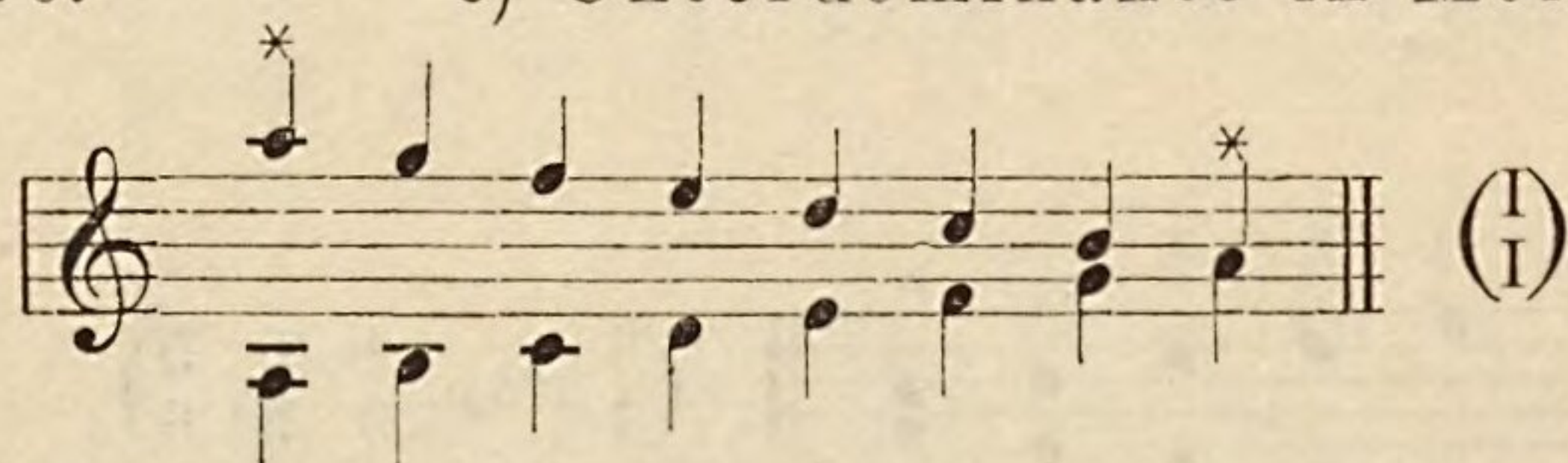


$(\begin{smallmatrix} 7^< \\ 1 \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} 3 \\ 5 \end{smallmatrix})$



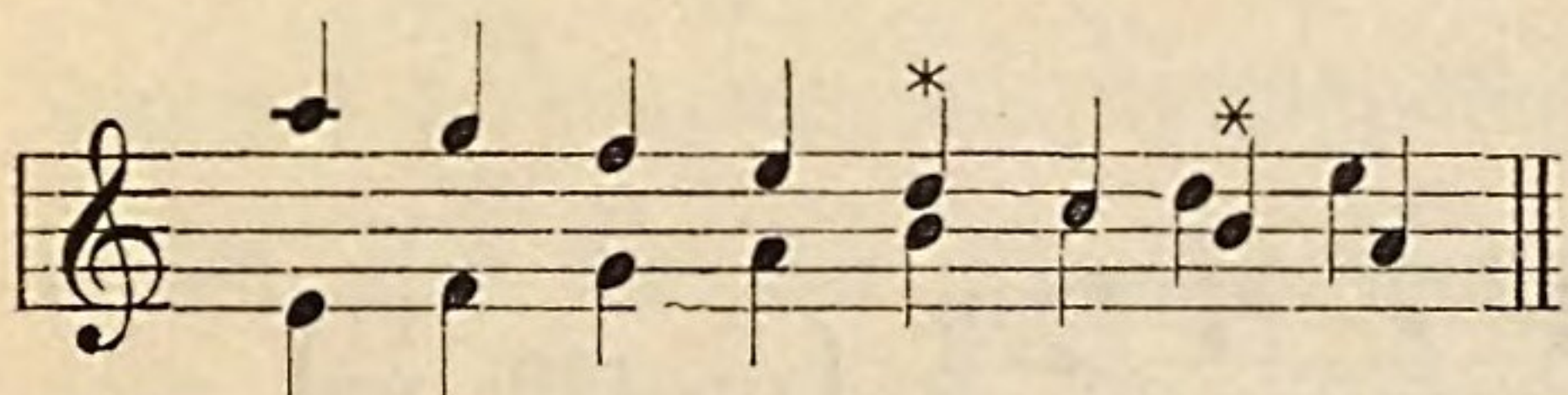
Am besten: $\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 1 & 6 & 5 \\ 3 & 5 & 6 \end{smallmatrix}$), $\begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 6 & 3 \\ 3 & 6 \end{smallmatrix}$), $\begin{smallmatrix} 5 \\ 1 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 3 & 1 \\ 3 & 5 \end{smallmatrix}$), $\begin{smallmatrix} 7 < \\ 1 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 5 \end{smallmatrix}$)
 und $\begin{smallmatrix} 1 \\ 6 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 1 \end{smallmatrix}$).

170. e) Unterdominante in Moll (^0a):





$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{II} \end{smallmatrix} \left[\text{IX} \right] \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} & \text{VII} \\ \text{VII} & \text{V} & \text{III} \end{smallmatrix} \right)$



$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{IV} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{V} \\ \text{VII} \end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix} \text{VII} \\ \text{V} \end{smallmatrix} \right)$



$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{VI} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{VII} \\ \text{VII} \end{smallmatrix} \right)$

Am besten: $\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{VII} \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} & \text{VII} \\ \text{V} & \text{III} & \text{I} \end{smallmatrix} \right), \begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{IX} \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} & \text{VII} \\ \text{VII} & \text{V} & \text{III} \end{smallmatrix} \right),$
 $\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{V} \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} \\ \text{III} & \text{I} \end{smallmatrix} \right), \begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{III} \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} \text{III} \\ \text{I} \end{smallmatrix} \right) \text{ und } \begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{IV} \end{smallmatrix} \left(\begin{smallmatrix} \text{V} & \text{VII} \\ \text{VII} & \text{V} \end{smallmatrix} \right).$

171. f) Molloberdominante in Moll (^0h):



$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{I} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{III} & \text{VI} \\ \text{VI} & \text{III} \end{smallmatrix} \right)$



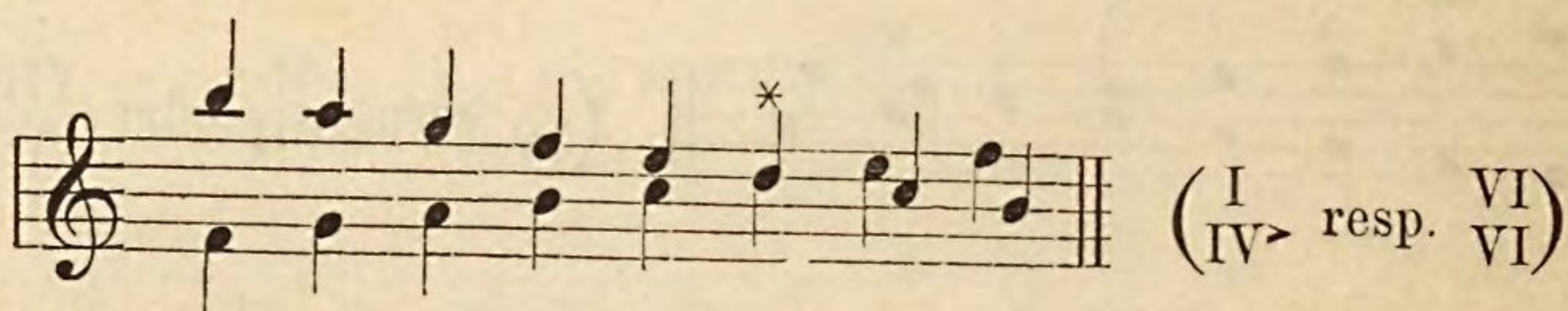
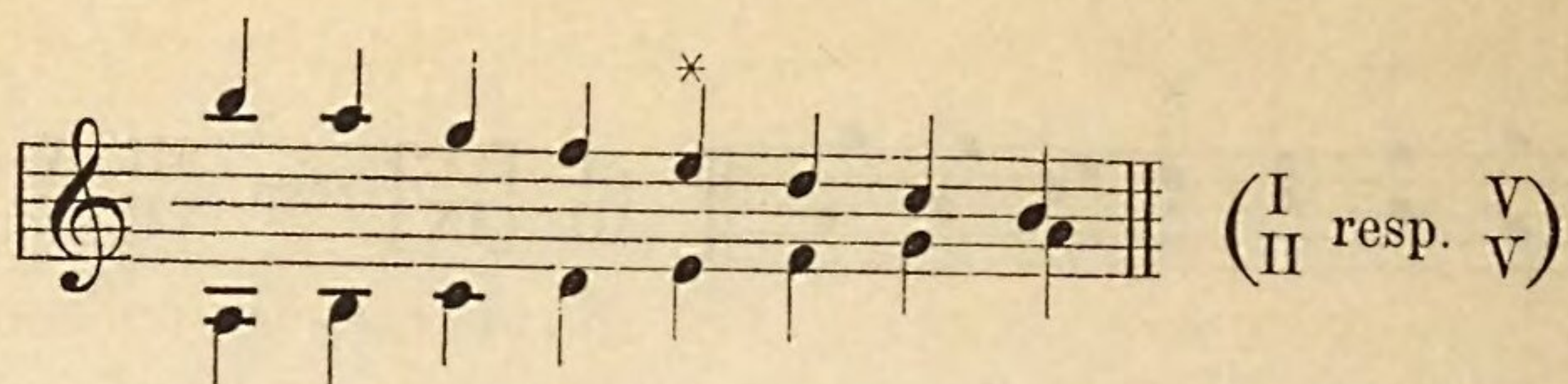
$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{III} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} & \text{VI} \\ \text{I} & \text{VI} & \text{V} \end{smallmatrix} \right)$



$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{V} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} \\ \text{III} & \text{I} \end{smallmatrix} \right)$



$\left(\begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{VII} \end{smallmatrix} \text{ resp. } \begin{smallmatrix} \text{III} & \text{V} \\ \text{V} & \text{III} \end{smallmatrix} \right)$



Am besten: $\frac{I}{V} \left(\frac{III}{III}, \frac{V}{I} \right)$, $\frac{I}{I} \left(\frac{III}{VI}, \frac{VI}{III} \right)$, $\frac{I}{III} \left(\frac{III}{I}, \frac{V}{VI}, \frac{VI}{V} \right)$
 $\frac{I}{VII>} \left(\frac{III}{V}, \frac{V}{III} \right)$.

Das positive Resultat dieser etwas ermüdenden Vergleichung ist die Erkenntniss, dass die Doppelskalen in Gegenbewegung gut sind, welche dem Haupttone die Quinte oder Terz gegenüber stellen $\left(\frac{5}{1}, \frac{3}{1}, \frac{I}{V}, \frac{I}{III} \right)$, dass auch die auf die Koincidenz der Haupttöne $\left(\frac{1}{1}, \frac{I}{I} \right)$ basirten brauchbar sind, desgleichen die mit dem Ansatz: Hauptton-Septime $\left(\frac{7}{1}, \frac{I}{VII}, \frac{7^<}{1}, \frac{I}{VII>} \right)$, dass dagegen die mit dem Ansatz $\frac{2}{1}, \frac{4}{1} \left(\frac{4^<}{1} \right)$, $\frac{6}{1}$ resp. $\frac{I}{II}, \frac{I}{IV} \left(\frac{I}{IV>} \right)$, $\frac{I}{VI}$ in allgemeinen schlecht sind. Anders aber gestaltet sich das Verhältniss bei den Klängen, deren Bedeutung durch 6 oder 7 resp. VI und VII nicht verändert, sondern schärfer ausgeprägt wird; bei ihnen gelten diese Töne als Akkordtöne und die durch dieselben vermehrten Koincidenzen machen Skalen gut, die sonst nicht viel taugen. So ist die mit der Septime einsetzende Doppelskala der Oberdominante in Dur die beste

von allen und auch die mit der 2 [9] einsetzende ist vorzüglich (die Sekunde ist dabei als None aufzufassen). Sogar $\frac{4}{1}$ ist gut und $\frac{6}{1}$ zwar immer schlecht aber durch die Koincidenz der Septime $\left(\frac{7}{7}\right)$ wenigstens verständlich. Dieselben Verhältnisse finden sich bei der Dur-Oberdominante in Moll wieder, nur dass bei dieser statt der grossen die kleine None eintritt. Analoge Verhältnisse im Mollsinne weist die Unterdominante in Moll auf, bei der der Ansatz $\frac{I}{VII}$ der beste und $\frac{I}{II} \left(\frac{I}{IX}\right)$ gleichfalls vorzüglich ist; $\frac{I}{IV}$ ist brauchbar, $\frac{I}{VI}$ nur durch $\frac{VII}{VII}$ verständlich. Durch Koincidenz der Sexte mit Akkordtönen verbessern sich die Doppelskalen der Unterdominante in Dur, sodass $\frac{1}{1}$ vortrefflich, $\frac{6}{1}$ gut und $\frac{4^<}{1}$ verständlich wird; desgleichen gewinnt die Doppelskala der Molloberdominante in Moll: $\frac{I}{I}$ wird vortrefflich, $\frac{I}{VI}$ gut, $\frac{I}{IV^<}$ verständlich (soweit diese Harmonie ihrer wahren Bedeutung nach verstanden zu werden pflegt).

Weiter ist es für die deutliche Ausprägung der Harmonie in der Skala von Bedeutung, dass dieselbe von einem der Koincidenz-Intervalle ihren Ausgang nimmt; so ist die Dur-tonika-Doppelskala mit dem Ansatz $\frac{7^<}{1}$ (Fig. 165, 4.) sogleich recht verständlich, wenn sie mit $\frac{5}{3}$ oder $\frac{3}{5}$ einsetzt:



oder die Doppelskala der Oberdominante in Dur mit dem Ansatz $\frac{4}{1}$, wenn sie mit $\frac{9}{3}$ oder $\frac{5}{7}$ einsetzt:



Die Doppelskala der Dur-Unterdominante mit dem Ansatz $\frac{7^<}{1}$, wenn sie mit $\frac{5}{3}$ oder $\frac{3}{5}$ einsetzt:



Ein ganz gewöhnliches Mittel der Verbesserung der Doppelskalen in Gegenbewegung ist die Vermehrung der Koincidenzen durch Einführung eines chromatischen Schrittes oder durch Überspringung eines Tones. Stellen wir die harmonischen Gerippe der Doppelskalen mit dem Ansatz $\frac{1}{1}, \frac{3}{1}, \frac{5}{1}$ einander gegenüber:

175.



so finden wir beim Ansatz $\frac{5}{1}$ eine vollendete Koincidenz der Akkordtöne und Durchgangstöne, während bei den andern durch Gegenüberstellung eine Quarte gegen eine Terz: $c . h . a . g$ und $c . h . a . g$ eine Verschiebung veranlasst wird.
 $c . d . e$ und $e . f . g$
 Die Einschaltung eines chromatischen Schrittes in der betreffenden Terz oder die Auslassung eines Tones der Quarte ergibt die Koincidenzen:

176.



Gleichfalls sehr beliebt sind die Doppelskalen mit Festhaltung der Koincidenzen $\begin{smallmatrix} 1 & 5 \\ 1 & 5 \end{smallmatrix} \begin{pmatrix} I & V \\ I & V \end{pmatrix}$, welche erzielt werden durch Einschaltung eines chromatischen Schrittes in der Quarte 5—8 (V—VIII):

177.



Diese Form ist besonders für die Dominantskala zu empfehlen, da sie für jeden zweiten Ton eine Koincidenz bedeutet:



Sie ist bei Beethoven sehr häufig. Dasselbe günstige Resultat ist unter Vermeidung der Chromatik zu erzielen durch Einschaltung eines Nachschlagetones (a), durch Auslassung eines Tones (b) oder durch Einführung einer Note doppelten Werthes (c) oder einer Triole (d):

179. A



Mit Zulassung dieser Mittel nähern wir uns aber bereits der doppelten Figuration in ungleichen Werthen. Ob übrigens das eine oder andere Mittel den Vorzug verdient, wird besonders von der Taktart abhängen. So werden sich die Bildungen, welche einen Ton einschieben, da sie die Skala bis zur Oktave (exclusive dieser) achttönig machen, für gradzahlige Taktarten ($\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$), die welche einen Ton auslassen oder eine Triole einführen, für ungradzahlige Taktarten ($\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ etc.) besonders eignen.

Bevor zur Ausarbeitung von Aufgaben mit doppelter Figuration in gleichen Noten geschritten wird, mag ein Beispiel die Mittel desselben praktisch vorführen:

180.



c⁺ *c*⁷ *e*⁰ *a*^{VII} *e*⁰

The first system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes with various accidentals, including a sharp and a flat. The bass staff has a similar pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The system is marked with *c*⁺, *c*⁷, *e*⁰, *a*^{VII}, and *e*⁰.

*d*⁷ *g* *c*⁺ *g*

The second system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes with various accidentals, including a sharp and a flat. The bass staff has a similar pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The system is marked with *d*⁷, *g*, *c*⁺, and *g*.

c⁺ *f*⁺ *g*⁺ *c*⁺ 7

The third system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes with various accidentals, including a sharp and a flat. The bass staff has a similar pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The system is marked with *c*⁺, *f*⁺, *g*⁺, *c*⁺, and 7.

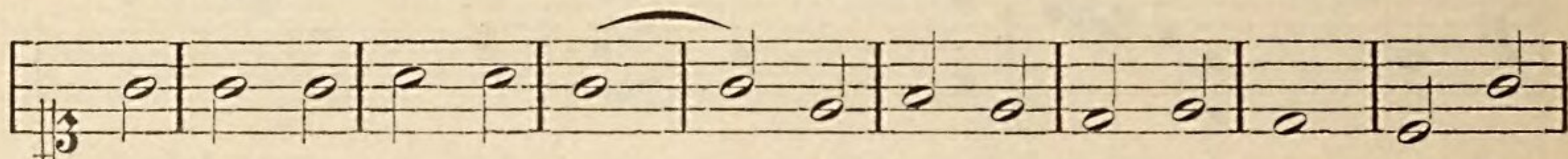
f⁺ *c*⁺ *f*⁺ 6 ⁶/₄ *g* *c*⁺

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes with various accidentals, including a sharp and a flat. The bass staff has a similar pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The system is marked with *f*⁺, *c*⁺, *f*⁺, 6, ⁶/₄, *g*, and *c*⁺.

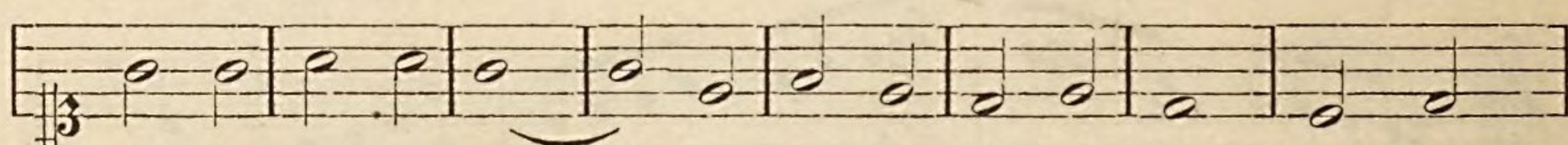
Aufgaben (vierstimmig auf 4 Systemen auszuarbeiten, derart dass der gegebenen Stimme die beiden figurirten gegenüber gestellt werden und die vierte vervollständigend hinzutritt):

181. (Sopran gegeben):

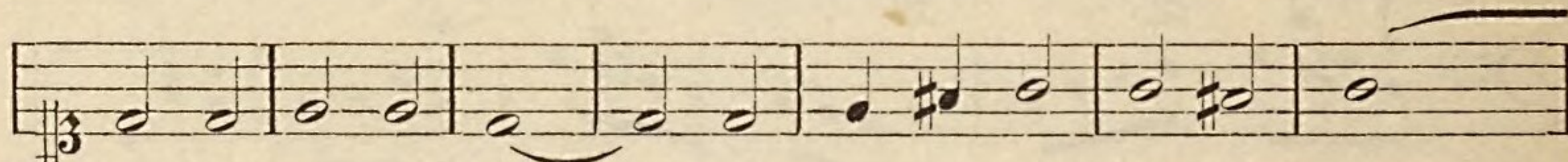
$c \quad + \quad c \quad f \quad .. \quad c \quad .. \quad ..^7 \quad ? \quad f \quad ^0e \quad ^0a \quad c \quad d^7 \quad g^7 \quad c \quad ..$



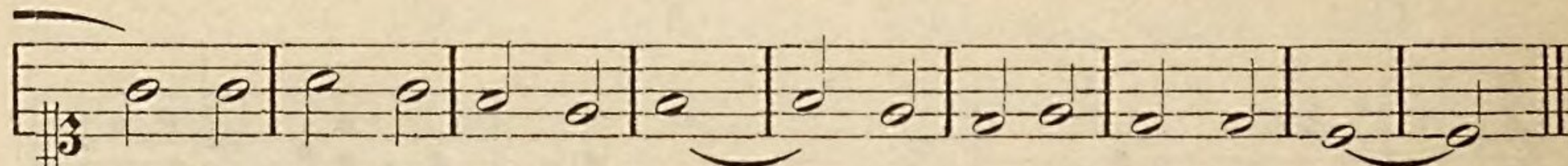
$^0h \quad g \quad ^0e \quad d^7 \quad g \quad g^7 \quad ^0h \quad c^+ \quad a^+ \quad ^0ag^7 \quad c \quad g \quad ^0e \quad ^0a \quad e^7 \quad ^0e \quad g$



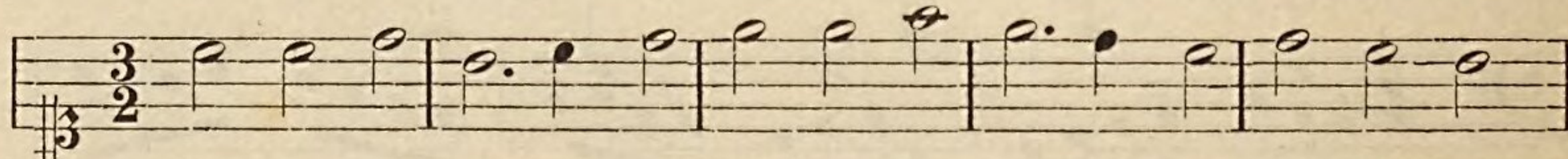
$d \quad g^7 \quad c \quad \sharp^9 \quad g \quad .. \quad .. \quad a^{VII} \quad ^0e \quad \sharp^9 > \quad ^0h \quad e^{VI} \quad \sharp^9 > \quad ^0h \quad ..$



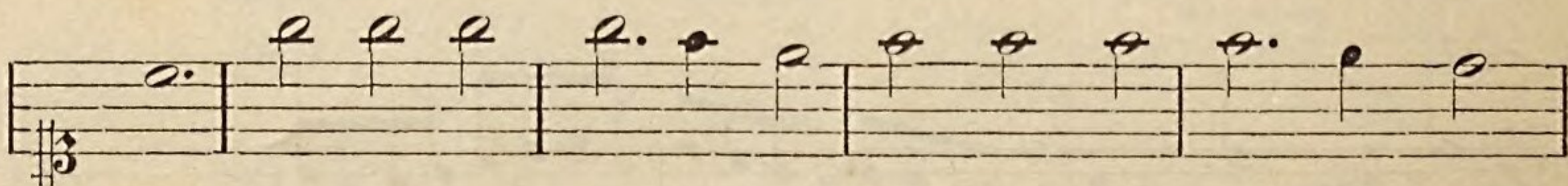
$.. \quad d^{VII} \quad ^0e \quad ^0d \quad ^0a \quad a^+ \quad ^0a \quad ..^{VI} \quad g^7 \quad c \quad a^{VII} \quad g^7 \quad c \quad 7 \quad g \quad ..^7 \quad c \quad f \quad c$



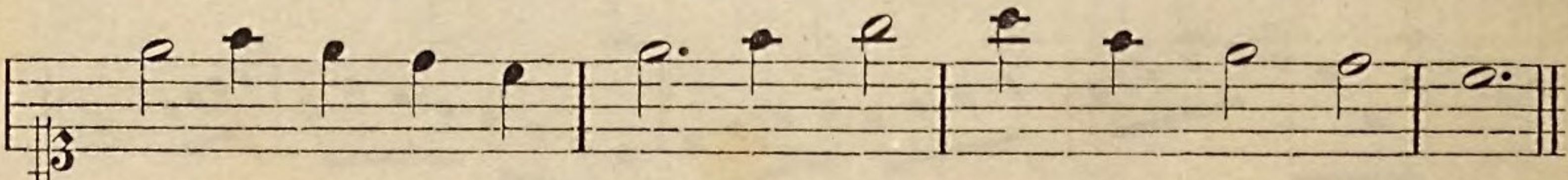
$+ \quad ^0e \quad ^0a \quad g \quad d \quad .. \quad g \quad ^0h \quad ^0e \quad + \quad \overset{c}{5} \epsilon^9 > \quad .. \quad ^0e \quad ^0a \quad \overset{6}{4} \quad g \quad +$

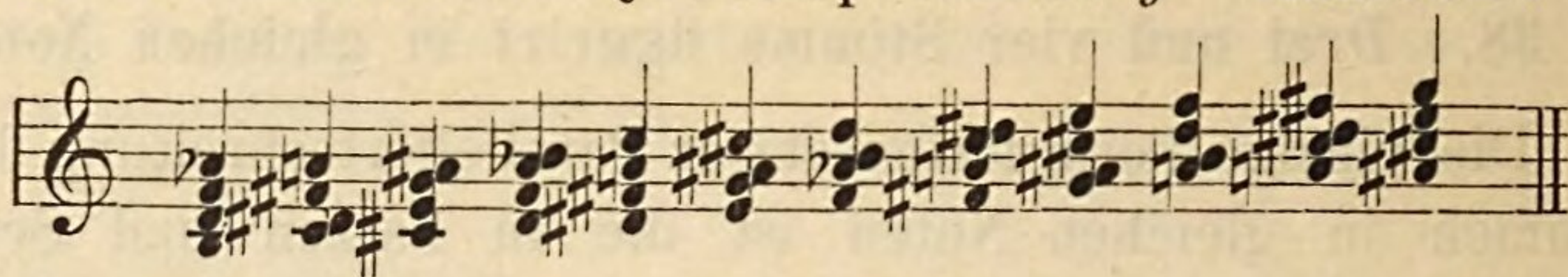


$+ \quad c \quad ^0h \quad e^{VI} \quad a^7 \quad ^0a \quad .. \quad a^+ \quad ^0a \quad ..^{VII} \quad c^{VII} \quad g^7 \quad c^+ \quad .. \quad g$



$c \quad .. \quad .. \quad ^0e \quad .. \quad ^0h \quad f^+ \quad .. \quad c^7 \quad f \quad ^0a \quad \overset{6}{4} \quad g \quad + \quad +$



2. Chromatische Quadrupelskala g^9 Akkordes:

Bezüglich der Orthographie ist auf des § 23 gesagte zu verweisen. Es bedarf nicht des Hinweises, das diese Bildungen für die Schüler des Kontrapunkts von untergeordneter Bedeutung sind.

Grösseres Interesse bieten die dreifachen und vierfachen Skalen mit einer resp. zwei Stimmen in Gegenbewegung. Von den

Tripelskalen sind die mit Ansatz $\frac{5}{3}, \frac{5}{3}$ durchweg gut, für die

Oberdominante in Dur aber die $\frac{7}{3}, \frac{5}{3}, \frac{5}{3}, \frac{7}{3}$ noch besser, und

für die Dur-Unterdominante sind die besten $\frac{5}{6}, \frac{5}{6}$. Die besten

Quadrupelskalen sind für die Durtonika $\frac{5}{3}, \frac{3}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{5}$ für die Ober-

dominante in Dur $\frac{7}{3}, \frac{9}{3}, \frac{9}{5}$ für die Dur-Unterdominante $\frac{5}{1}$ etc.

Die besten Formen mögen zusammengestellt werden:

186.

a) Durtonika:

(mit dem vorigen identisch)

First system of musical notation. The treble staff contains a melody with notes marked with asterisks (*). The bass staff contains a figured bass with notes and figures. Fingerings are indicated in brackets on both sides.

Left bracket: 5, 3, 1
Right bracket: 3, 3, 1

Second system of musical notation. The treble staff contains a melody with notes marked with asterisks (*). The bass staff contains a figured bass with notes and figures. Fingerings are indicated in brackets on both sides.

Left bracket: 1, 3, 1
Right bracket: 1, 3, 3

Third system of musical notation. The treble staff contains a melody with notes marked with asterisks (*). The bass staff contains a figured bass with notes and figures. Fingerings are indicated in brackets on both sides.

Left bracket: 5, 3, 3, 1
Right bracket: 1, 3, 3, 1

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melody with notes marked with asterisks (*). The bass staff contains a figured bass with notes and figures. Fingerings are indicated in brackets on both sides.

Left bracket: 1, 3, 5, 3
Right bracket: 5, 3, 5, 3

187.

b) Molltonika.

(mit dem vorigen identisch)

Die abscheulichen Härten, welche hier durch die gehäuften grossen Septimen und kleinen Nonen entstehen:

188.

Exercise 189: Two staves. Treble staff notes marked with asterisks: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Bass staff notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Fingering: Treble [7, 5] and [9, 7]; Bass [3, 1] and [3, 1].

Exercise 190: Two staves. Treble staff notes marked with asterisks: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Bass staff notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Fingering: Treble [9, 7] and [5, 3]; Bass [5, 3] and [3, 1].

191.

d) Dur-Unterdominante.

Exercise 191d (first system): Two staves. Treble staff notes marked with asterisks: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Bass staff notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Fingering: Treble [5, 3] and [3, 1]; Bass [1] and [1].

Exercise 191d (second system): Two staves. Treble staff notes marked with asterisks: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Bass staff notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Fingering: Treble [3, 1] and [3, 1]; Bass [6] and [1, 6].

Three voices (Soprano, Alto, Bass) are shown in a two-staff system. The Soprano staff has notes marked with asterisks (*). The Alto and Bass staves have notes marked with asterisks (*). The notes are: Soprano (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), Alto (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass (E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4). The notes are grouped in pairs (Soprano-Alto and Alto-Bass) and then the Soprano-Bass pair. The notes are marked with asterisks (*).

192.

e) Unterdominante in Moll:

Three voices (Soprano, Alto, Bass) are shown in a two-staff system. The Soprano staff has notes marked with asterisks (*). The Alto and Bass staves have notes marked with asterisks (*). The notes are: Soprano (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), Alto (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass (E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4). The notes are grouped in pairs (Soprano-Alto and Alto-Bass) and then the Soprano-Bass pair. The notes are marked with asterisks (*).

Three voices (Soprano, Alto, Bass) are shown in a two-staff system. The Soprano staff has notes marked with asterisks (*). The Alto and Bass staves have notes marked with asterisks (*). The notes are: Soprano (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), Alto (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass (E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4). The notes are grouped in pairs (Soprano-Alto and Alto-Bass) and then the Soprano-Bass pair. The notes are marked with asterisks (*).

Three voices (Soprano, Alto, Bass) are shown in a two-staff system. The Soprano staff has notes marked with asterisks (*). The Alto and Bass staves have notes marked with asterisks (*). The notes are: Soprano (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), Alto (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass (E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4). The notes are grouped in pairs (Soprano-Alto and Alto-Bass) and then the Soprano-Bass pair. The notes are marked with asterisks (*).

Exercise 116: Simultaneous passages in two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with I and III. The bottom staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with III and V.

193.

f) Molloberdominante in Moll:

Exercise 193, f) Molloberdominante in Moll: First system. The top staff (treble clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with I and III. The bottom staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with V.

Exercise 193, f) Molloberdominante in Moll: Second system. The top staff (treble clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with I and III. The bottom staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with I.

Exercise 193, f) Molloberdominante in Moll: Third system. The top staff (treble clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with VI and I. The bottom staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with asterisks, starting with III and V.

III V VI I

194.

g) Duroberdominante in Moll:

5 3 1

9 7 1

9 7 5

The first musical example consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a sequence of chords and intervals, with some notes marked with asterisks (*) and others with boxed sharps (#). The bass staff also contains a sequence of chords and intervals, with some notes marked with asterisks (*). The second musical example is similar, but with different chord progressions and intervals. It also features asterisks (*) and boxed sharps (#) to highlight specific notes or intervals.

Die Einführung des übermässigen Sekundschrilles ist bei den Tripel- und Quadrupelskalen nicht so bedenklich wie bei den einfachen und Doppelskalen; denn hier bilden die mehrfachen gleichzeitigen Durchgänge volle Akkorde, welche auch wenn sie noch so schnell vorübergehen besser wirken werden, wenn sie harmonisch einheitlich fassbar sind. *F* statt *fis* wird daher besonders dann gut sein, wenn dadurch eine Koincidenz des Akkordes entsteht (*f* als None), sowie, wenn die übrigen Stimmen dann einen andern Akkord ausprägen (*oa*).

Bei den obigen Skalen kann Oben und Unten vertauscht werden z. B.:

Musical example 195 shows two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a sequence of chords and intervals, with some notes marked with asterisks (*). The bass staff also contains a sequence of chords and intervals, with some notes marked with asterisks (*). The example is labeled '195.' and includes the notation 'e^7' and 'a^VII'.

d. h. sie sind aufsteigend und absteigend brauchbar.

Meist werden auf einmal nur Stücke der Doppelskalen in paralleler oder Gegenbewegung gebracht; doch kommen auch die vollständigen Durchgänge durch eine Oktave und weiter vor. Jedenfalls ist es korrekt und pädagogisch fruchtbar, die Möglichkeiten systematisch durchzugehen und nicht nur einzelne Fälle zu berücksichtigen, während andere ebenso bedeutsame unbeachtet bleiben.

Bei Beethoven tritt mit den steigenden Opuszahlen eine wachsende Liebhaberei für die Tripel- und Quadrupelskalen in Gegenbewegung als Mittel der Figuration hervor. Einige Beispiele aus den Klaviersonaten mögen das beweisen:

196.

(Op. 22).

Diagram illustrating the fingering for the triplet in example 196:

$$\left[\begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ 3 \end{array} \right] = \left[\begin{array}{c} 9 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right]$$

197.

(Op. 27, 2).

Diagram illustrating the fingering for the triplet in example 197:

$$\left[\begin{array}{c} 5 \\ 3 \end{array} \right] = \left[\begin{array}{c} 3 \\ 1 \end{array} \right]$$

198.

(Op. 49, 1). $\frac{1}{5}$
3

$\frac{V}{I}$
III

Diagram illustrating the fingering for the triplet in example 198:

$$\left[\begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ 3 \end{array} \right] = \left[\begin{array}{c} 9 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right]$$

(Op. 54). $\frac{3}{5} \frac{7}{7} \begin{bmatrix} 1 \\ 3 \\ 9 \end{bmatrix} \frac{1}{3} \frac{3}{3} \frac{3}{7} \begin{bmatrix} 1 \\ 3 \\ 9 \end{bmatrix} \frac{V}{III} \frac{III}{III} \begin{bmatrix} III \\ I \\ V \end{bmatrix}$

199.

200. (Op. 81).

NB.

201.

(Op. 81).

(das.)

$\begin{bmatrix} 3 \\ 7 \\ 5 \end{bmatrix} = \begin{bmatrix} 1 \\ 9 \\ 7 \end{bmatrix}$

202.

(das.)

$\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \\ 5 \\ f \end{bmatrix} = \begin{bmatrix} 3 \\ 1 \\ 7 \end{bmatrix}$

NB.

NB!

203. (Op. 90).

204. (das.)

Exercise 203 (Op. 90) is in 3/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first measure of the treble staff has a bracket with '3' and '1' next to it. The first measure of the bass staff has a bracket with '9' and '7' next to it. Exercise 204 (das.) is in 2/4 time, key of D major. It also consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first measure of the treble staff has a bracket with '5' and '7' next to it. The first measure of the bass staff has a bracket with '5' and '3' next to it.

Exercise 205 (das.) is in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. To the right of the staves are two brackets: the top one with '5' and '7', and the bottom one with '3' and '1'.

205. (das).

Exercise 206 (Op 101) is in 6/8 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. To the right of the staves are two brackets: the top one with '9' and '7', and the bottom one with '3' and '1'.

206. (Op 101).

statt:

Exercise 206 (Op 101) is in 6/8 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. To the right of the staves are two brackets: the top one with '3' and '1', and the bottom one with '9'.

207. (das.) (das.) $\begin{bmatrix} 3 \\ 1 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \end{bmatrix}$

208. (das.) NB.

209. (Op. 106.) NB. für:

210. (Op. 111.)

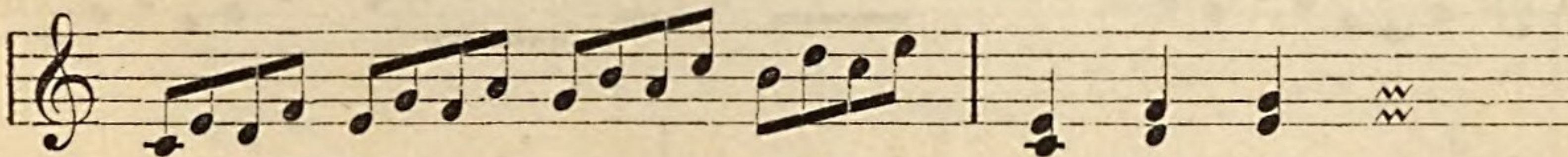
In den „letzten“ sind die Beispiele, die sich zur Anführung eignen, wieder seltener, weil in ihnen die Diatonik vielfach durch Chromatik unterbrochen und die Gegenbewegung in gleichen Noten durch die in verschiedenen Werthen ersetzt ist.

§ 39. Gebrochene Terzen- und Sextenskalen und andere sequenzartige Figurationen.

Die Bedeutung der Mehrstimmigkeit durch Brechung ist bereits im § 25 erörtert worden. Ihre gewöhnlichste Form ist die der Akkordfiguration, welche im § 36 ausführlich abgehandelt wurde, sie kommt aber auch und zwar gar nicht selten als Brechung von Doppelskalen vor. Die gewöhnlichsten Gestaltungen sind dann:

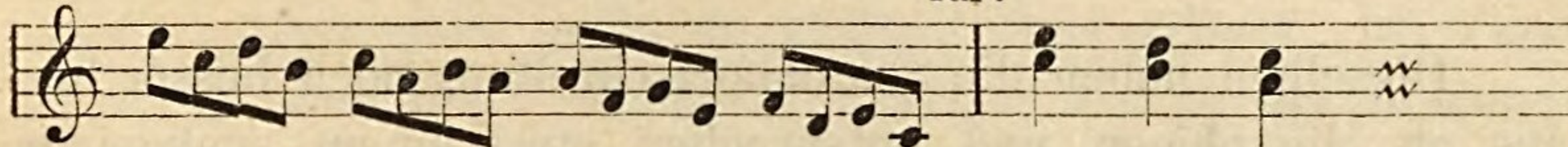
211.

für:



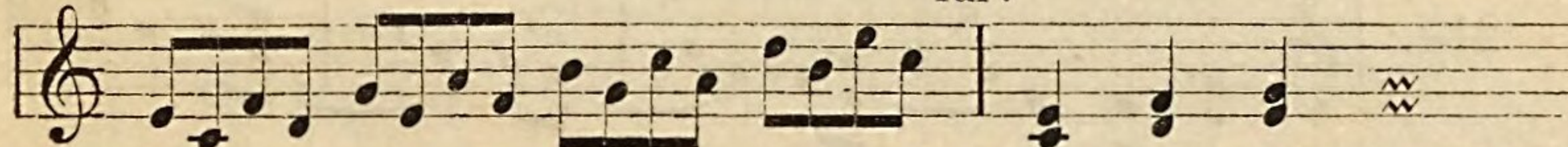
In steigenden Terzen steigend.

für:



In fallenden Terzen fallend.

für:



In fallenden Terzen steigend.

für:



In steigenden Terzen fallend.

Diese Bildungen haben ganz dieselbe Bedeutung wie einfache oder Doppelskalen und unterliegen keinerlei besonderen harmonischen Beurtheilungen. Die Wahl der Töne ist durch die in den früheren §§ ausführlich dargestellte

Skalenlehre hinlänglich bestimmt. Dieselben Skalen können auch in Triolen gebracht werden, wodurch allerdings die zu Grunde liegende Terzenskala erheblich verdeckt wird:

212.

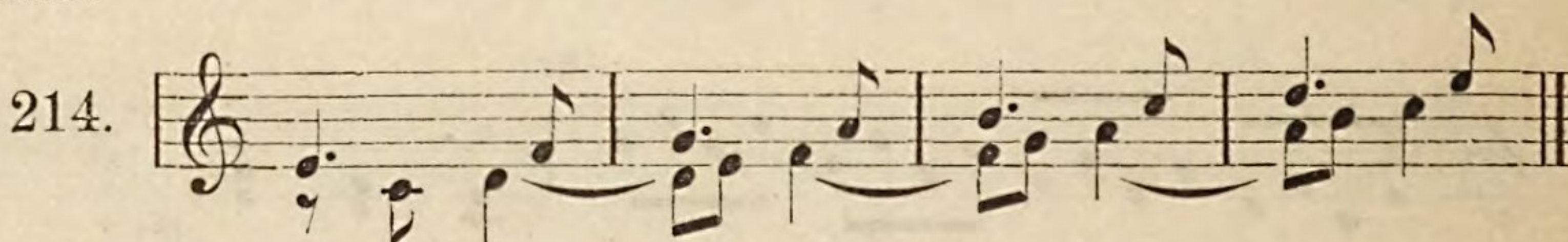


Mischungen von 1 und 2 resp. 3 und 4 sind:

213.



Dieselben heben die Sekundfortschreitung noch besser heraus als die obigen und entsprechen etwa einem synkopierten Satze:



Seltener als Brechungen der Terzen-Tonleitern sind solche der Sextentonleitern:



Sie sind etwas zu breitspurig, der Singstimme durchaus zuwider und auch vielen Instrumenten höchst unbequem; daher sind auch die Triolenfiguren und die Mischungen obiger Form nicht beliebt:



Ebenfalls von den Terzenskalen abzuleiten sind folgende bekannten Figuren (verschobene Terzen, zurückschlagende Skalen):



Denn, wenn man sich den ersten Ton weg denkt, so hat man die gebrochenen Terzen in ungestörter Folge. Allein dieselben werden doch meist im andern Sinne gefasst; bei Figur 215a) im Sinne des c^+ Klanges erscheinen h d als umspringende Wechselnoten, ebenso in der Folge d f und f a :



Die nächste Fortsetzung (die Stelle der Skala, welche die beiden Durchgänge 6—7 nach einander bringt) ist freilich nicht so gefügig (fingirter und verlassener Durchgang) und erst der weitere Verlauf bringt wieder leichter verständliche Verhältnisse. Eine sehr beliebte Abweichung ist die sich allein an die umspringende Wechselnote haltende:



In neuster Zeit ist man noch weiter gegangen und hat auch die chromatische Tonleiter zurückschlagend eingeführt (Chopin, Liszt u. a.):

220.

(c⁺)

Dagegen ist nichts weiter einzuwenden, als dass eine solche Stimmführung stark naturalistisch ist, sofern von einer harmonischen Verständlichkeit der Töne kaum noch die Rede sein kann. Eine zackige Verbrämung dieser Art ist rein melodischer Natur (vgl. S. XII). Als verschobene Doppelskalen können diese Bildungen nicht gefasst werden (solche würden abwechselnd Ganztöne und verminderte Terzen enthalten).

Seltener und nur für kurze Strecken durchführbar sind Doppelskalen in der Gegenbewegung ausgedrückt durch Brechung einer Stimme:

221.



Dieselben kommen auch dergestalt vor, dass die eine Stimme in doppelten Notenwerthen fortschreitet:

222.



oder endlich als vollständige Seitenbewegung, indem fortgesetzt derselbe Akkordton nach- oder vorgeschlagen wird:

223.



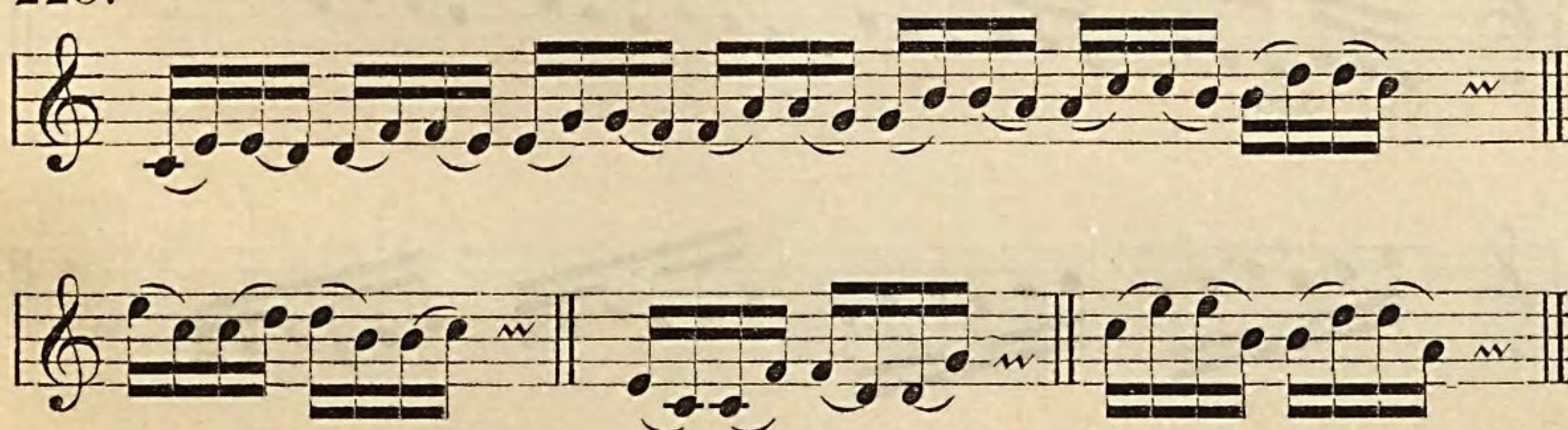
Auch die Anticipation kann fortlaufend zur Figuration benutzt werden, wodurch Figuren entstehen wie:

224.



oder angewandt auf die obigen Terzenfiguren (209):

225.

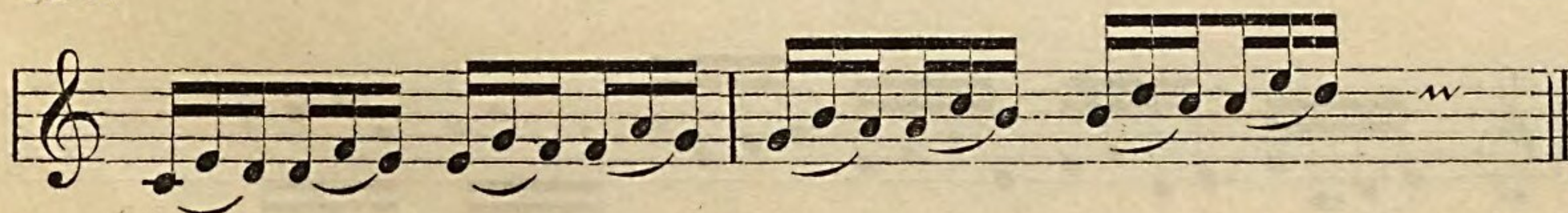


(215).



oder wenn nur auf jeden zweiten Ton angewandt:

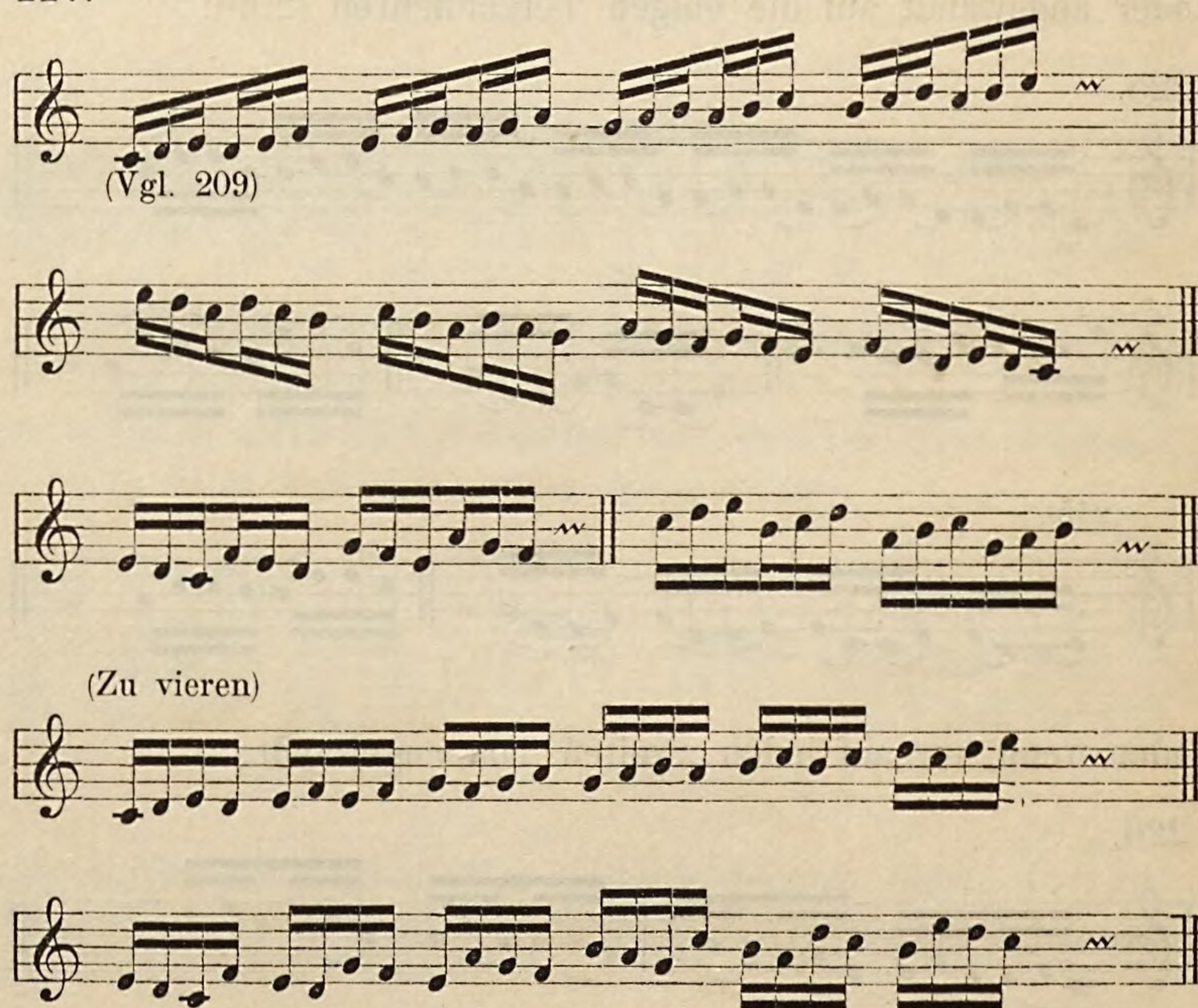
226.

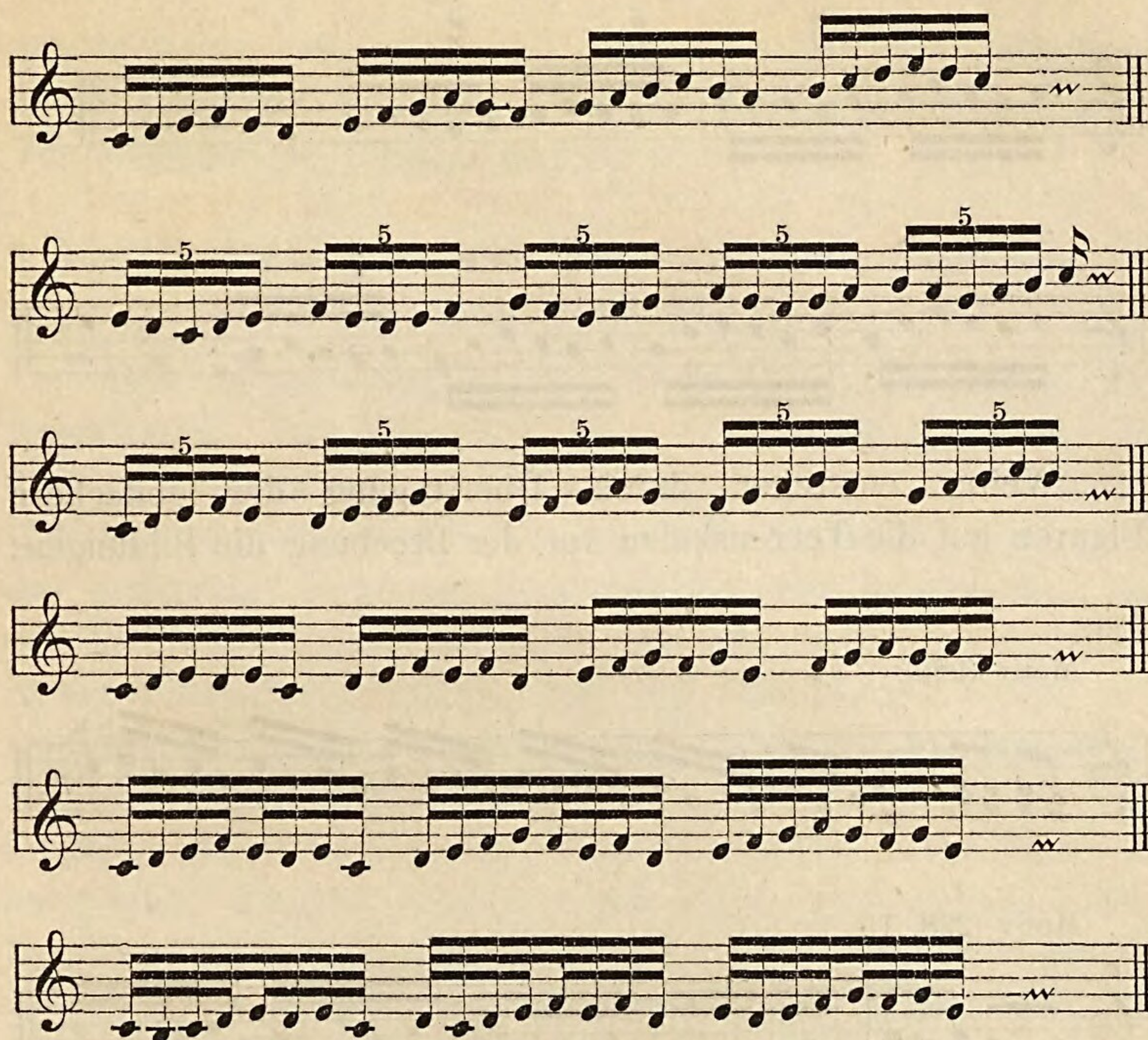




Eine Reihe sequenzartiger Figuren entstehen durch Ausfüllung der Terzen durch Durchgangstöne:

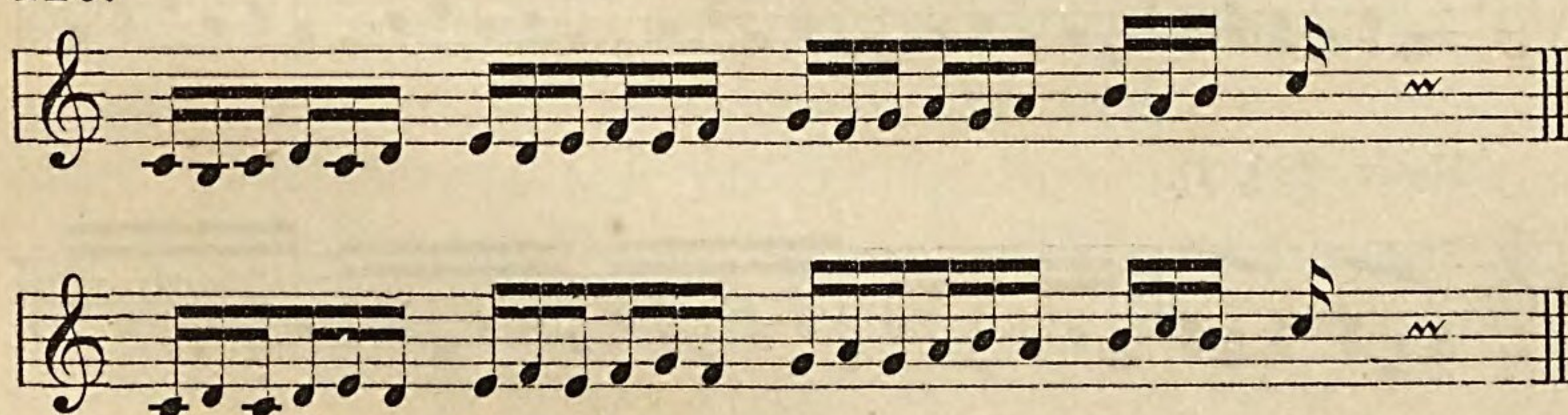
227.





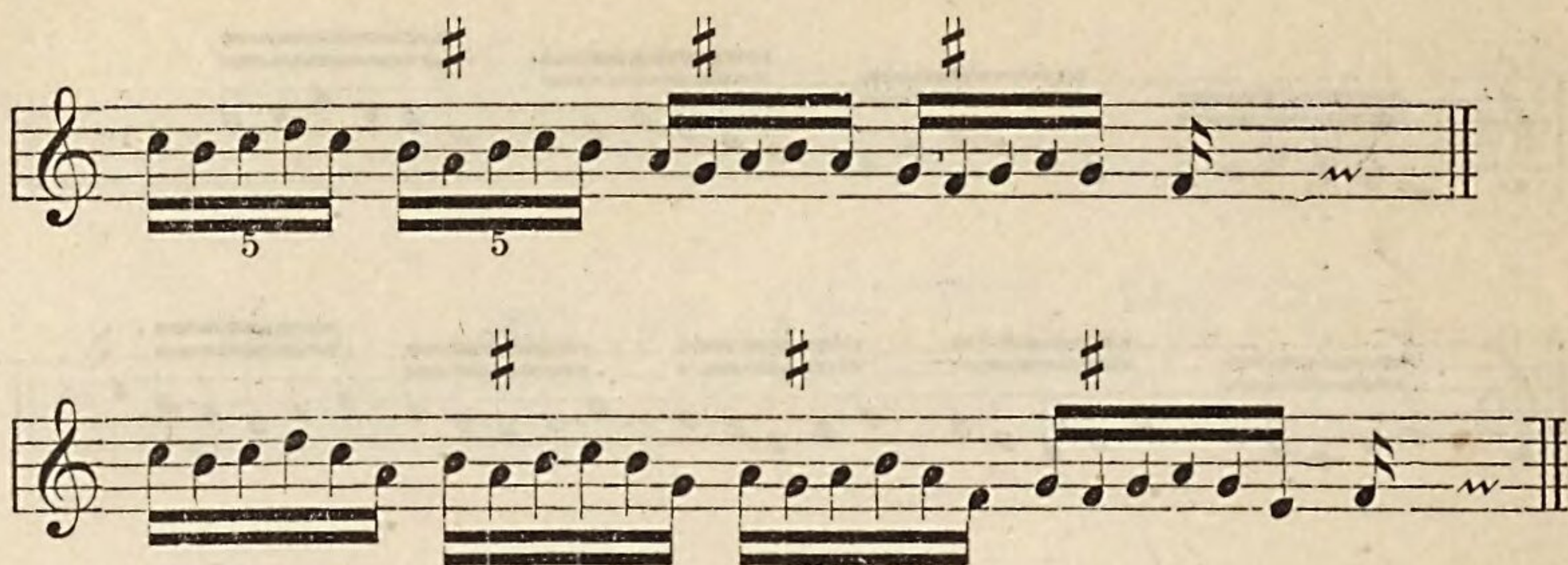
Durch Einführung von Wechseltönen (§ 32) in die einfachen Skalen entstehen die Bildungen:

228.



(Doppelschläge).





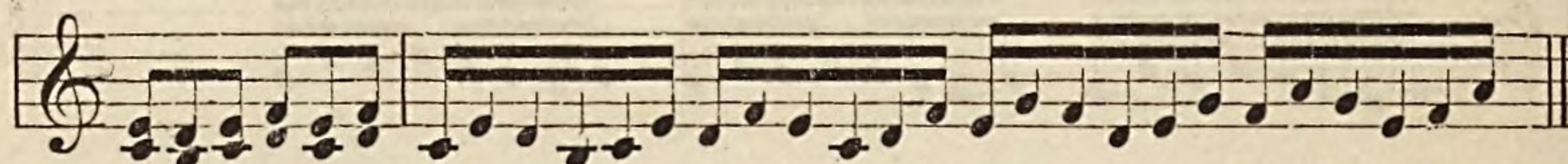
Weiter entstehen durch Übertragung der einfachern Figuren auf die Terzenskalen vor der Brechung die Bildungen:

229.

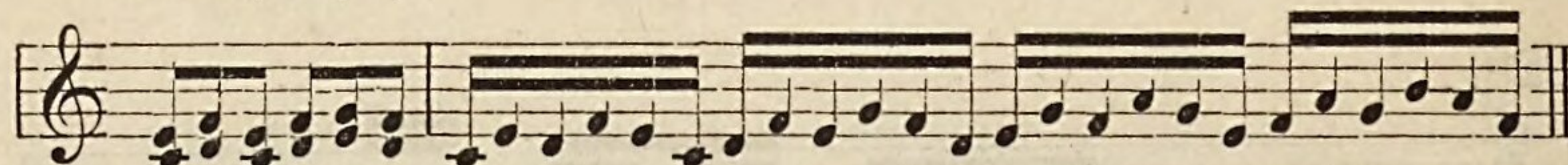
Motiv (222).



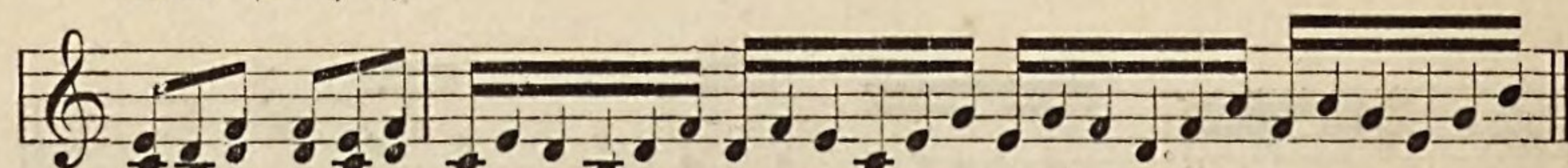
Motiv (228, 1).



Motiv (228, 2).



Motiv (226, 1).



(Motiv wie beim vorigen).



Es kann nicht der Zweck eines Lehrbuchs der Melodik geschweige der Skizze eines solchen sein, die Möglichkeiten der Figuration zu erschöpfen: die Aufgabe kann nur sein, die

gewöhnlichsten Bildungen zu erklären und zur Auffindung neuer Anregung zu geben. Diesem Zwecke dürfte mit dem Vorstehenden zur Genüge gedient sein.

§ 40. Verbindung verschiedener Arten der Figuration in zwei Stimmen.

Eine unerschöpfliche Fülle neuer Bildungen ergibt die Kombination der Akkordfiguration und Tonleiterfiguration in verschiedenen Stimmen. Es ist dies neben der in parallelen Gängen die gewöhnlichste Art doppelter Figuration, wenn auch die praktische Komposition gewöhnlich sehr buntgestaltig ist und diese Kombination so wenig wie eine andere längere Zeit in der Reinheit durchführt, wie sie die Theorie isolirt betrachten muss. Besonders ist die Figuration in ungleichen Noten häufiger als die in gleichen; doch müssen wir die letztere zuerst betrachten, weil die erstere zum Theil so komplizirte Formen aufweist, dass ihre vorausgehende Abhandlung unzweckmässig erscheinen muss. Da wir überall wieder dieselben Bildungen antreffen, nämlich in Rücksicht auf die figurirte Harmonie: leichte oder schwere, fingirte, springende und verlassene Durchgänge, leichte oder schwere, verlassene und umspringende Wechselnoten, Verzierungen durch wiederholten Wechsel des Akkordtones mit seinen Nebentönen (Triller, Doppelschlag, Battement) etc., so kann es sich eigentlich nur um ein Nachweis der verschiedenartigen möglichen Kombinationen, nicht aber um eine ausführliche Untersuchung derselben handeln, da eine solche für jeden Spezialfall anders angelegt sein müsste, ohne doch positive allgemeine Resultate ergeben zu können. Es ist Sache des Lehrers, bei Durchsicht der Arbeiten des Schülers die wirklichen Satzfehler, welche bei solcher doppelten und dreifachen Figuration vorkommen, heraus zu streichen und ihn auf die Härten, die nicht gerade absolut verboten werden können, aufmerksam zu machen (parallele grosse oder kleine Nonen oder Sekunden; Septimen-, Nonen- und Sekundenparallelen sind überhaupt nicht gut zu heissen, obgleich sie bei freier Stimmbewegung schwer zu meiden sind und von Bach und Beethoven häufig geschrieben wurden).

Wenn die eine Stimme sich lediglich in Akkordfiguration bewegt, so bedeutet jedes Auftreten eines Akkordtones in der anderen figurirten Stimme eine Koincidenz (Zusammentreffen zweier Akkordtöne). Diejenigen Kombinationen werden daher am leichtesten verständlich sein, welche in der melodisch figurirten Stimme möglichst viele Akkordtöne auf gute Takttheile bringen (Fig. 230); freilich ist ein Zweifel über die Klangbedeutung nicht möglich, wo eine Stimme harmonische Figuration hat, und selbst fortgesetzte schwere Durchgänge sind durchaus gut (Fig. 231).

I. Schlichte Durchgänge in einer, Akkordbrechung in der andern Stimme.*)

230. a) b) c) d) (Wechselnoten)

NB.

*) Anm. Hier sind bei a) fehlerhafte Oktavenparallelen (die Koincidenzen $\begin{smallmatrix} c' & e' \\ c & e \end{smallmatrix}$ auf gute Takttheile); wo die Akkordfiguration eine bestimmte Gestalt festhält (vgl. Fig. 157), sind diese Parallelen nicht selten anzutreffen, zu billigen sind sie in einem polyphon gesetzten Stücke nie. Viel unbedenklicher sind Fortschreitungen wie bei b), welche eine allzurigoristische Theorie als „verdeckte Oktavenparallelen“ brandmarkt; die besten Meister haben sie zu allen Zeiten geschrieben. Das $\begin{smallmatrix} f' \\ e \end{smallmatrix}$ ist aber hier eine Härte, deren Effekt man nur ja nicht auf die verdeckten Oktaven schieben darf ($\begin{smallmatrix} f' & s' \\ e \end{smallmatrix}$ würde bereits viel milder klingen). Die Führung bei c) ist vortrefflich; aber die harmonisch figurirte Stimme wechselt das Motiv, was in den Fällen eine unangenehme Wirkung macht, wo das Motiv sonst streng festgehalten ist. Als interessantes Beispiel dafür, wie selbst hervorragende Tonsetzer aus Scheu vor fehlerhaften Parallelen und mäkelnden Ausstellungen der Kritik ein streng durchgeführtes Motiv verunstalten zu können, sei eine Stelle aus dem dritten Stück von Schumanns „Kreisleriana“ (2. Originalausgabe S. 18) angeführt:

II. Schwere Durchgänge in einer, Akkordbrechung in der andern Stimme.*)

231. a) b) c) d)

Das c^* ist überflüssig, denn das Motiv hat sonst durchweg die Gestalt wie beim zweiten Viertel ($\begin{array}{c} \text{Musical notation: eighth note, quarter note} \\ 3 \end{array}$); aber das endende es' hätte im Übergang zum folgenden d' mit der Unterstimme Oktavenparallelen gebildet. Man darf annehmen, dass irgend ein befreundeter Oktavenjäger Schumann veranlasst hat, das c einzuschieben, das aber leider die Parallele nicht einmal völlig beseitigt (das hätte nur ein Übergang der Basstimme von es nach c gethan). Die Pianisten werden die Manen Schumanns nicht beleidigen, wenn sie das Einschiebsel einfach ignoriren.

*) Anm. Die beiden ersten und das letzte Beispiel sind gut; die Koincidenzen ergeben Zusammenklänge des Haupttons und Terztones sowie des Terztones und Quinttones; auch die schweren Durchgänge ergeben keine Härten, da sie nur in den Intervallen grosse Sexte, kleine Septime, reine Quinte und grosse Terz auftreten. c) ist dagegen schlecht; Koincidenzen sind eine Quarte ($\begin{array}{c} c'' \\ g \end{array}$) und zwei Oktaven ($\begin{array}{c} e'' \\ e' \end{array}$ und $\begin{array}{c} g'' \\ g \end{array}$), Durchgänge: eine grosse Septime ($\begin{array}{c} h' \\ c \end{array}$), eine grosse None ($\begin{array}{c} d'' \\ c' \end{array}$) und eine Quarte ($\begin{array}{c} f'' \\ c' \end{array}$). Es wird von der Führung der übrigen Stimmen des Satzes abhängen, ob die Koincidenzen als befriedigend erscheinen (ist die Terz anderweit vertreten, so ist die leere Quinte oder Quarte oder Oktave unbedenklich). Die harten Durchgänge sind um so weniger störend, je weiter die Stimmen von einander entfernt sich bewegen.

III. Wechselnoten in einer, Durchgänge in der andern Stimme.

(Bach, Wohlt. Klav. I. 15).

232.

W W W W

°fis D D fis⁺ D D

(langsamer Triller)

g⁷ W W W W W

** D * D * D * D **

IV. Schlichte Skalandurchgänge in einer Stimme, in der andern eben solche, unterbrochen durch nachschlagende Akkordtöne.

(bei Bach sehr häufig)

233. Bach, Wohlt. Klav. I. 15).

** * D D * D 7 D * * D * A D A * A D A A*

d⁷ g⁷

D A D A A D A A D D D D

*A * A D A * A D A A*

c⁺ e⁷

D D D D D

Dieselbe Bildung bei parallel laufenden Skalen:

234. (daselbst)

Musical score for "The Rose Tree" in D major, 2/4 time. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are written below the voice staff. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings.

Musical score for "The Rose Tree" in D major, 2/4 time. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are written below the voice staff. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings.

* *D* * *A D* * * *7[<] D 7[<] 7[<]* * *D* * *A D A* *A A* * *9*
d⁺ *g^{7<}* *a⁷* *d⁺*
D *D D* *D D*
fD D *D D*

Der hier, so lange dieselbe Harmonie bleibt, zwischen die Skalentöne eingefügte Nachschlageton repräsentirt einen ausgehaltenen Akkordton (vgl. 233):



d. h. wir haben für die Auffassung Skalendurchgänge zweier Stimmen in ungleichen Noten (s. § 41).

V. Glatte Skalendurchgänge in einer Stimme, in der andern gebrochene oder verschobene Terzen:

236.

wie:

VI. In einer Stimme Anticipationen oder Synkopen in Skalenform, in der andern schlichte Skalandurchgänge:

237. (Anticipationen)

D D D D D D

c⁺ f⁺

D W D W D D fD W D W D

(Synkopen)

D D D D D D D

c⁺ f⁺ g⁺ c⁺

D D DD D D 6 D D D DD D D DD

Ich denke, es werden nach den vorausgegangenen Betrachtungen selbst die freisten Führungen bei Bach und Beethoven oder neueren wohlverständlich sein; z. B. erscheint der langsame Triller in Gegenbewegung im 2. Satze der *e*-Moll-Sonate op. 90 von Beethoven (Takt 48 ff.) zwar als frei aber keineswegs unnatürlich:

238.

W W W W W W W W

fis⁺ *fis*⁷ *h*⁺

W W W W W W W W

d. h. *fis* ist durchweg Akkordton und *gis* Wechselnote, in der obern Stimmenschichte Wechselnote in der untern schwere. Solche Beispiele sind zwar selten und müssen es sein, gehören aber schliesslich in eine Kategorie mit den Durchgängen in Gegenbewegung:

239.

§ 41. Figuration zweier Stimmen in ungleichen Werthen.

Eine Anzahl der zuletzt betrachteten Führungen beruhen, wie bereits angedeutet, auf der Skalenfortschreitung zweier Stimmen in ungleichen Werthen, welche wir als sehr häufig kennen lernen, wenn wir uns nun allgemein der Figuration zweier Stimmen in ungleichen Werthen zuwenden.

Parallele Tonleitergänge in Werthen verschiedener Geltung sind nur für kurze Strecken ohne fehlerhafte Quinten und Oktaven möglich:

240.

a) steigend.

(1)
(1) NB.

Exercise (2) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with two asterisks (*) above the first and third measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 5, 5, 8, 8 indicated above the notes.

(2)
(1)

Exercise (3) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with three asterisks (*) above the first, second, and fourth measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 5, 5, 8, 8 indicated above the notes.

(3)
(1)

Exercise (4) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with two asterisks (*) above the first and third measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 5, 5, 8, 8 indicated above the notes.

(4)
(1)

Exercise (5) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with one asterisk (*) above the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 8, 8, 5, 5 indicated above the notes.

(5)
(1)



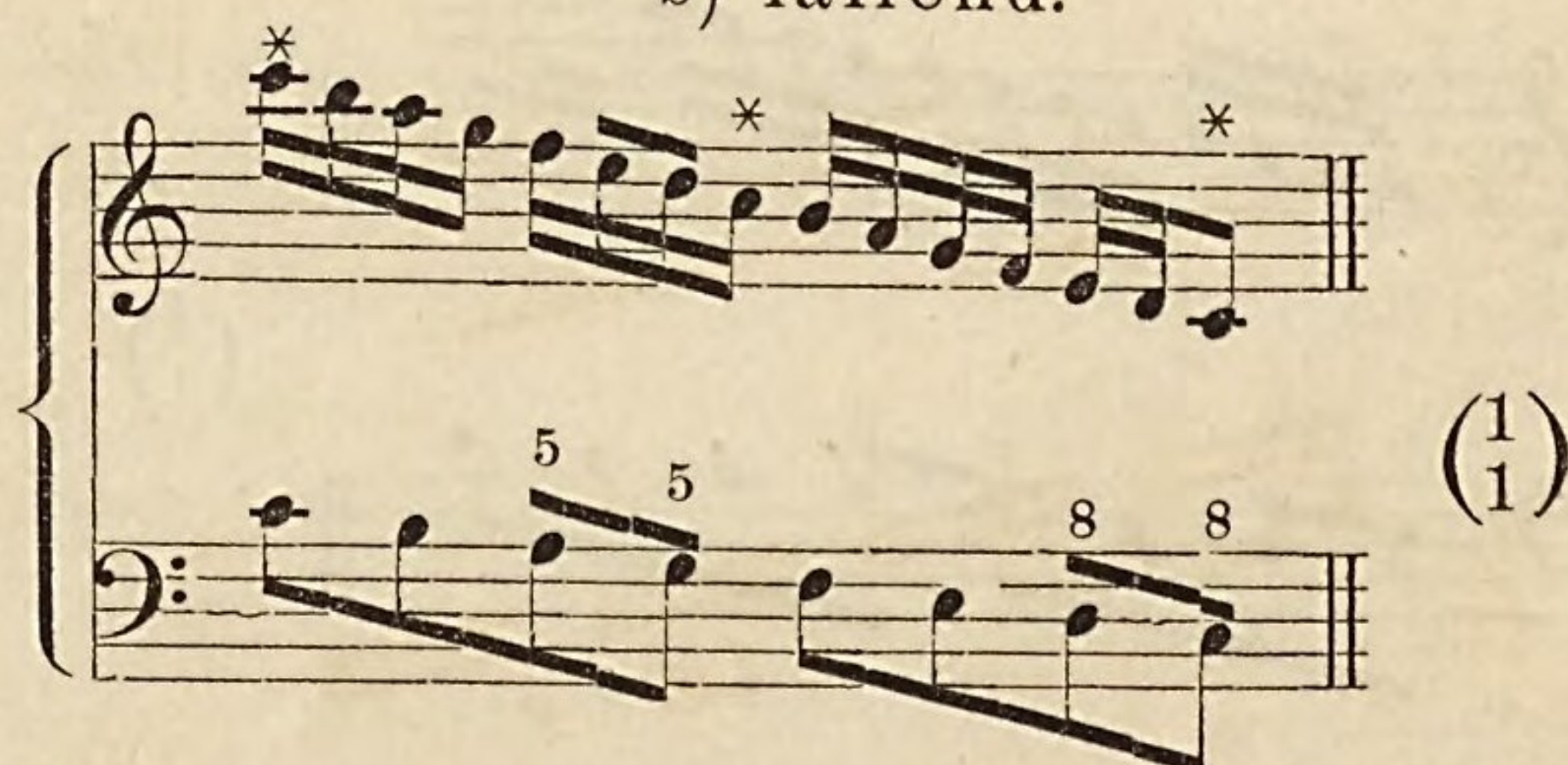
(6)
(1)



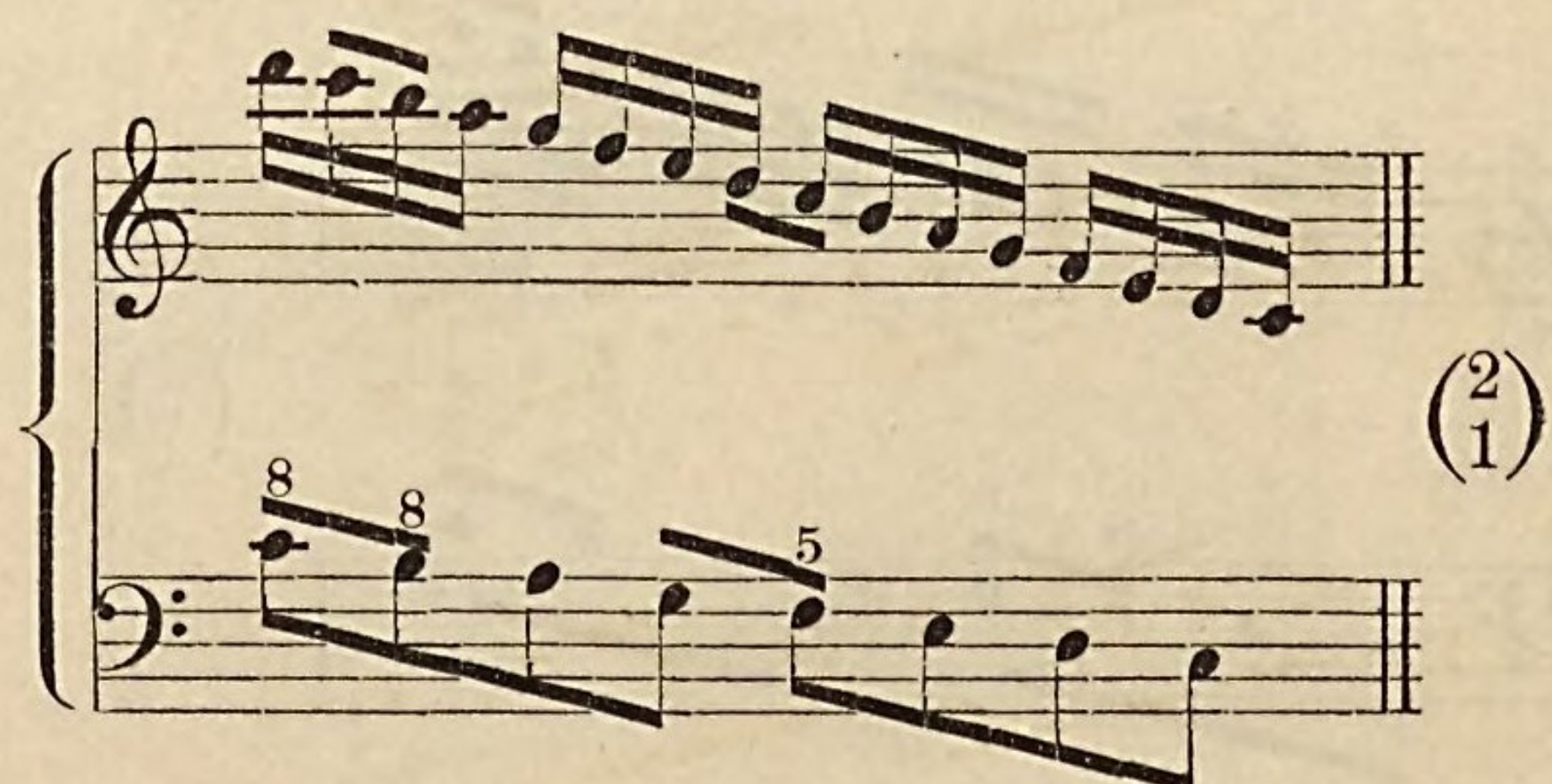
(7)
(1)

241.

b) fallend.



(1)
(1)



(2)
(1)

(3)
(1)

(4)
(1)

(5)
(1)

(6)
(1)

(7)
(1)

Wir sehen hier übereinstimmend in allen Fällen die Quintenparallelen von den Oktavenparallelen in der schneller figurirten Stimmen eine Oktave entfernt, doch so, dass die erste Quinte in der doppelt figurirten Stimme eine volle Oktave von der zweiten Oktave ab liegt:



Man wird sich daher zweckmässiger Weise lieber dieser längeren Oktave bedienen als derjenigen, welche nur durch eine Sexte ohne Fehler brauchbar ist (vgl. oben die Klammern); doch ist dieselbe natürlich innerhalb dieses Umfangs gut.

Ist die langsamer bewegte Stimme die höher liegende, so kehrt sich das Verhältniss um, d. h. die längere Oktave wird oben durch die Oktavenparallelen und unten durch die Quintenparallelen begrenzt:



Übrigens sind die die hier sich ergebenden Quintenparallelen $\begin{smallmatrix} e-f \\ a-h \end{smallmatrix}$, wie aus der Harmonielehre bekannt, keine solchen, für die sich das Verbot streng aufrecht erhalten liesse; diejenige Doppelskalen, bei denen solche aus der reinen in die verminderte führenden Quintenparallelen (auch $\begin{smallmatrix} g-f \\ c-h \end{smallmatrix}$) vorkom-

men, sind daher durch zwei Oktaven brauchbar. Es sind das, wo die tiefe Stimme die langsamere ist, aufsteigend oder absteigend die mit der Terz der Durtonleiter oder dem Hauptton der Molltonleiter ($\begin{smallmatrix} e \\ e \end{smallmatrix}$) in Oktaven einsetzenden: 240 ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 1 \end{smallmatrix}$) und 241 ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 1 \end{smallmatrix}$), d. h. für *des*-Dur oder *b*-Moll ($\begin{smallmatrix} 0 \\ f \end{smallmatrix}$) die mit dem Anfang $\begin{smallmatrix} f \\ f \end{smallmatrix}$ steigend oder fallend einsetzende, für *e*-Dur oder *cis*-Moll ($\begin{smallmatrix} 0 \\ gis \end{smallmatrix}$) die mit $\begin{smallmatrix} gis \\ gis \end{smallmatrix}$ einsetzende etc. Ist die höhere Stimme die langsamere (in doppelten Notenwerthen einhergehende), so finden sich dieselben unbedenklichen Quintenparallelen in den Doppelskalen, welche absteigend mit dem Hauptton der Durtonleiter resp. der Terz der Molltonleiter in Oktavabstand einsetzen, also für *des*-Dur oder *b*-Moll die mit $\begin{smallmatrix} des \\ des \end{smallmatrix}$ einsetzenden, für *e*-Dur und *cis*-Moll ($\begin{smallmatrix} 0 \\ gis \end{smallmatrix}$) die mit $\begin{smallmatrix} e \\ e \end{smallmatrix}$ einsetzenden:

244.



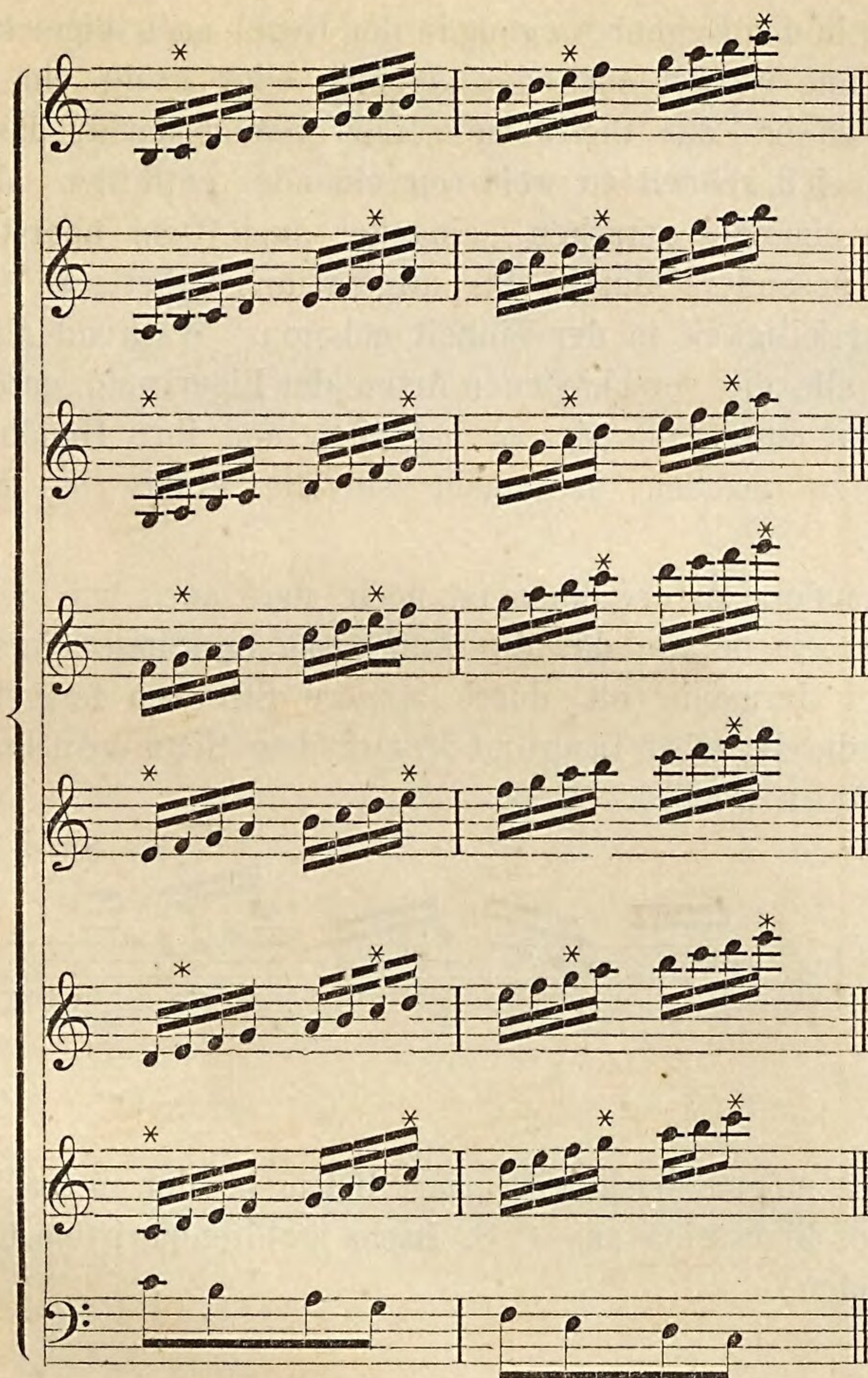
Der Gebrauch, der von den Parallelskalen in ungleichen Noten vom Verhältniss 1 : 2 gemacht wird, ist ein ziemlich spärlicher, und mit Recht; denn sie sind arm an Koincidenzen und reich an Härten (Sekunden- und Septimenparallelen).

Die Doppelskalen mit 3 und mehr Noten gegen eine sind für die Praxis noch weniger von Bedeutung, da sie zu schnell grosse Strecken des Stimmumfangs durchlaufen; es genügt, auf

die Möglichkeit ihrer Anwendung hinzuweisen, die im gegebenen Falle keine übergrossen Schwierigkeiten machen wird. Viel wichtiger sind Doppelskalen mit ungleichen Werthen, besonders mit zwei Noten gegen eine in der Gegenbewegung; ihnen begegnen wir in der Praxis an allen Ecken und Enden, wenn auch nicht gerade für lange Strecken.

245.

The musical exercise consists of eight staves, seven of which are treble clefs and the bottom one is a bass clef. Each staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The exercise is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains a series of eighth and sixteenth notes, while the second measure contains a series of quarter and eighth notes. The exercise is designed to demonstrate simultaneous passages in multiple voices, with specific intervals and accidentals marked by asterisks and other symbols.



Die Koincidenzen sind hier im Sinne der Tonleiter als Dur-Tonikaskala bemerkt; es sind ihrer genug, um so ziemlich jeden Ansatz als gut erscheinen zu lassen. Sie mehren sich noch, wenn die Tonleiter im Sinne einer Oberdominantskala (dann mit kleiner Septime *b*) oder Unterdominantskala (dann mit übermässiger Quarte *fis*) gefasst wird; denn im ersten Fall ist die 7, im zweiten die 6 als Akkordton anzusehen. Das gleiche gilt für die Skalen im Mollsinne.

Wie alle Skalenfiguration setzt auch die in ungleichen

Werthen in der Gegenbewegung in der Regel nach einer kurzen Strecke um, wendet entweder gänzlich oder greift ein Stück zurück; es hat das theilweise seinen Grund darin, dass die Stimmen sich schnell zu weit von einander entfernen oder zu nahe an einander gerathen, einander auch wohl übersteigen, ist aber besonders durch das allgemeine ästhetische Gesetz der Manigfaltigkeit in der Einheit geboten. Während also die Theorie alle die verschiedenen Arten der Figurirung gesondert betrachten muss, um sie zu begreifen und ihre Handhabung geläufig zu machen, gebraucht sie die Praxis im bunten Wechsel.

Besonders zu erwähnen ist noch, dass auch bei lebhafter Figuration, ja gerade da, die Auffassung im Sinne einer und derselben Harmonie oft durch längere Strecken festgehalten wird, wodurch selbst längere Noten den Sinn von Durchgangstönen erhalten, z. B.:



Hier mögen noch ein paar Beispiele der betrachteten Arten der Figuration aus J. S. Bachs wohltemperirtem Klavier Platz finden:

247.

W. K. I. 18.

(daselbst)

gis^{9>} *gis*⁷

5[<]5

Ansatz: $\begin{pmatrix} 1 \\ 7 \end{pmatrix}$ Ansatz: $\begin{pmatrix} 7 \\ 1 \end{pmatrix}$

W. K. I. 23.



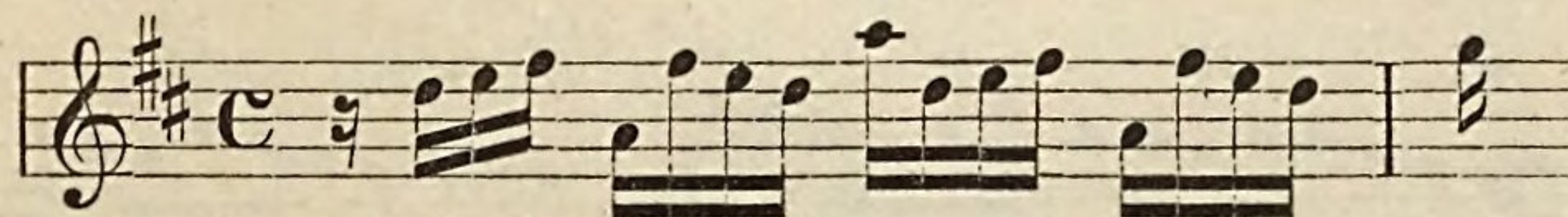
gis⁷ °gis fis⁷ h⁺

Ansätze: $\begin{pmatrix} 1 \\ 3 \\ 7 \end{pmatrix}$ $\begin{pmatrix} I \\ V = IX \\ I \end{pmatrix}$ $\begin{pmatrix} 1 \\ 3 \\ 7 \end{pmatrix}$ $\begin{pmatrix} 3 \\ 1 \\ 5 \end{pmatrix}$

Vgl. auch dazu Beispiel 233 (Ansätze $\frac{4}{1}$, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{7}$).

Da Skalen, wie wir immer deutlicher haben einsehen lernen, nichts anderes sind als arpeggierte Akkorde mit Durchgangstönen, so kann es uns nicht wundern, wenn sie nicht immer vollständig und rein auftreten, sondern bald hier bald dort ein Durchgangston weggelassen und direkt zum nächsten Akkordtöne gegriffen wird oder auch umgekehrt, dass die Zahl der Zwischenstufen durch chromatische Töne vergrößert wird.

Der Komponist ist — abgesehen natürlich von der strengen Imitation in der Fuge und im Kanon — durchaus nicht an strenge Durchführung einer einmal gewählten Art der Figuration gebunden. Die Mischung der Figuren aus Arpeggio- und Skalen-Elementen ist das gewöhnliche, z. B. (Wohltemperirtes Klavier, I. 5):

248. 

oder (daselbst, I. 11):

249.



W D W D D D W D

(S) D *f*D D D D D 7 W 9>

°e °h (Tonika) h⁺

W W W W W D D D D

NB. *) W 7 D D D D D

°h °fis e⁷ °e e⁺

D D D D D D

W D W W 9> D D

°e (Tonika) e⁺ °e

*) Das *d* ist hier höchst auffallend; wenn nicht eigentlich *dis* hingehört und *d* erst in den folgenden Takt (wodurch wir 1½ Takt lang *h*⁺ haben würden und °*h* zu einer Vorhaltdissonanz würde $\frac{6}{h}$), so ist das *d* eine Art Anticipation aus den folgenden Akkorde (*e*⁷), daher im Sinne von *h*⁺ als 3> (erniedrigte Terz) aufzufassen.

D *fD* *D* *S 9* *D*

D *D* *7 6* *D*

4 D WD

W W W W D W W

g⁺ $\left[\begin{smallmatrix} 1 \\ c \end{smallmatrix} \right]$ $\left(\begin{smallmatrix} III \\ a \\ e^7 \end{smallmatrix} \right)$ $^0e h^+$ $^0h c$ *d*

D D D D D D

D 6 D D A W

D D W W W W D

D D

D D

g $e^{VII} h^7$ ^0h e^{VII} $(^0h$ $e^{VII})$ h^+

(Tonika)

W W D W W W D D 7 D D

(S) D D

D D D D

D D fD W D

^0h h^7 e^+ ^0e d^+

W D D D D D 7 D 9⁺

W D D D

W D D D D

g⁺ (Tonika-Dominante) *c*⁺ *d*⁰ *a*⁺

W[~] W D D VII *tr* D

S W *S* W *D* VII W D

W W W W D D D D D D

f D W D

*a*⁰ *a*⁺ *a*⁰ *d*⁰ *a*⁺ *a*⁰ (Tonika)

D D W 7

(VI)
D D D D D D fD D D

(7)
D D D D W W 7 W W D

g⁷ c⁺

W VII D D W D

S W D W D D D D D

W W D

D W D VII D D D D

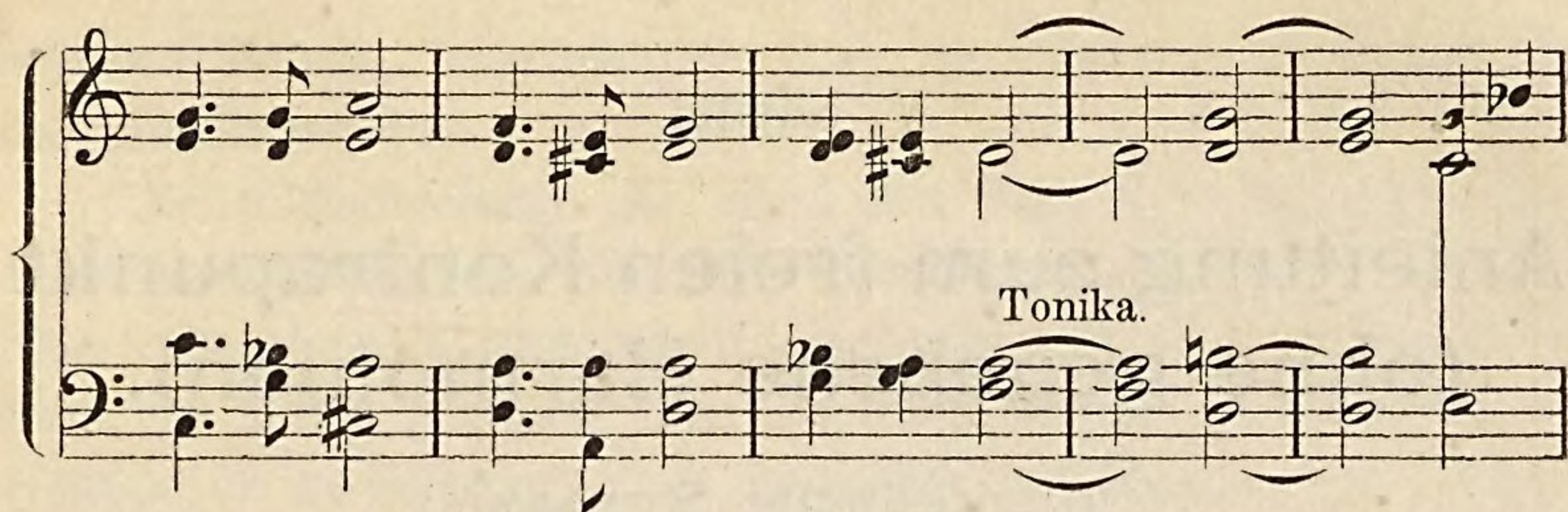
f⁺ °a (Unterdominante) e⁺

D S W
 W W W W D D D
 D D
 $0e$ $0a$ e^+ $0e$ etc.

253.

Harmonisches Gerippe:

Tonika.
 Tonika. Tonika.
 Tonika.



Der Schüler suche in der Figuration die Noten, welche die Stellung des Akkordes in der Tonart charakterisiren.

Solche Analysen von Meisterwerken — die wohl jetzt kaum irgendwo geübt werden — sind äusserst erspriesslich; wenn sie auch die eigne Übung im Kontrapunktiren nie ersetzen können, so werden sie doch den Schüler vor Einseitigkeit und Schematismus bewahren. Die meisten Bachschen Fugen sind leichter ihrer harmonischen Struktur nach zu begreifen als diese; ich griff sie heraus, weil sie die Akkorde fast nirgend direkt, sondern überall durch Skalenbewegung maskirt giebt. Ist der Schüler trotz der Vorbereitung durch mein Buch noch nicht im Stande, den harmonischen Gehalt durch das Stimmengeflecht sogleich durchschimmern zu sehen, so analysire er erst eine Anzahl Präludien des Wohltemperirten Klaviers, besonders I. 2. 3. 5. 7. 10. 17. 18. 19. 23. 24 und II. 1. 2. 8. 9. 10. 15. 16. 17. 20. 21. 22. 23 und gehe dann zu harmonisch leicht begreiflichen Fugen über wie Wohltemperirtes Klavier I. 5. 7. 15. 17. 18, und II. 3. 4. 12. 13. 15. 16. 20.

V. Kapitel.

**Anleitung zum freien Kontrapunkt
(ohne gegebene Harmonien).**

(Musikalische Syntaxis)

§ 42. Harmonische Satzbildungslehre.

Der wichtigste Theil der praktischen Übungen im Kontrapunkt ist in dem von mir eingehaltenen Lehrgange derjenige, in welchem die Theorie keine Bemerkungen zu machen hat. Denn ob der Lehrer der zu kontrapunktirenden Stimme die Harmonien beigeschrieben oder ob der Schüler selbst sie aufgesucht hat, verschlägt für den Satz dieser Harmonien nichts. Das neue bei diesen Übungen ist nicht eine veränderte Art der Figurirung, sondern die selbständige Wahl logisch richtiger Harmoniefolgen. Mit andern Worten, die musikalische Grammatik ist in den vorausgegangenen Kapiteln absolvirt und wir betreten das Gebiet der musikalischen Syntaxis. Jene beschäftigte sich mit der musikalischen Orthographie und Flexionslehre, diese hat sich mit der musikalischen Satzbildung, mit der Konstruktion zu beschäftigen. Der erste Versuch, die Lehre von dieser Seite anzufassen, ist meine „Musikalische Syntaxis“ (1877). Da ich seit Erscheinen dieses Buches sowohl die Terminologie als die Akkordbezeichnung verändert und zwar erheblich vereinfacht, und wesentliche Fortschritte in der Erkenntniss des Wesens der Harmonik gemacht habe,*) so darf ich mich nicht mit der Hinweisung auf die „Musikalische Syntaxis“ begnügen, sondern muss den Aufbau wenigstens in der Hauptsache hier neu entwerfen resp. rektifiziren, zugleich mit ausführlicherer Nutzbarmachung für die Praxis.

Töne sind Vertreter von Klängen. Was in der polyphonen Musik bis ins 17. Jahrhundert noch unklare Ahnung war, ist in der harmonischen Musik der neueren Zeit klarbe-

*) Vgl. meinen Vortrag „Die Natur der Harmonik“ (1882).

wusstes Prinzip, dass nämlich Töne im Sinne von Akkorden verstanden werden.

Die Harmonielehre ist die Lehre von der Akkordbedeutung der Töne und von der Klangbedeutung der Akkorde. Eine eigentliche Harmonielehre giebt es erst, seit im Generalbass ein Mittel gefunden war, Zusammenklänge als einheitliche Gebilde zu bezeichnen, d. h. etwa seit 1600; ihre erste systematische Darstellung fand sie durch Rameau 1722. Lange hat die Harmonielehre nach dem letzten Prinzip gesucht; obgleich dessen Ahnung sich in der Musiktheorie aller Zeiten ausspricht, so hat doch erst die neuste Zeit das rechte Wort gefunden.

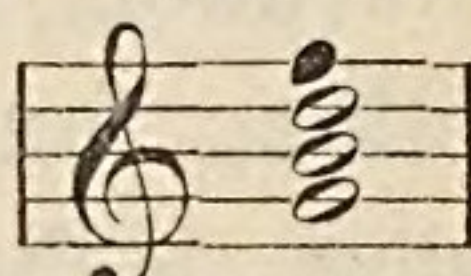
Wir wissen jetzt, dass es nur zwei Arten von Klängen giebt, in deren Sinne Akkorde und demzufolge auch einzelne Töne aufgefasst werden können, nämlich Oberklänge (Durakkorde) und Unterklänge (Mollakkorde). Schon längst hätte man zu dieser Einsicht gelangen müssen in dem einfachen Hinblick darauf, dass weder ein Septimenakkord, noch ein verminderter Dreiklang Hauptklang einer Tonart sein kann, was man schon lange weiss; trotzdem hat man sich, besonders seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit einer grossen Zahl von wesentlichen oder Stamm-Akkorden herumgeschlagen.

Wir fassen also jetzt einen Ton stets entweder im Sinne eines Dur- oder eines Mollakkordes auf und zwar als eins der drei konstituierenden Elemente des Dur- oder Mollakkordes: als Hauptton, Quintton oder Terzton. Jeder Ton kann danach auf sechserlei Weise verstanden werden, z. B. *c* als:

254.

d. h. als Durhauptton $\left(\begin{smallmatrix} 1 \\ c \end{smallmatrix}\right)$, Durquinte $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix}\right)$, Durterz $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ as \end{smallmatrix}\right)$, Mollhauptton $\left(\begin{smallmatrix} I \\ c \end{smallmatrix}\right)$, Mollquinte $\left(\begin{smallmatrix} V \\ g \end{smallmatrix}\right)$ oder Mollterz $\left(\begin{smallmatrix} III \\ e \end{smallmatrix}\right)$.

Nur scheinbar kann er auch als Septime, Sexte, Sekunde, Quinte (und zwar als grosse, kleine, übermässige, verminderte) verstanden werden. Alle Töne die nicht 1, 3 oder 5 des Dur-

akkordes oder I, III oder V des Mollakkordes sind, dissoniren gegen den betreffenden Klang. Ein Ton, der als dissonanter Ton zu einem Klange tritt, ist eigentlich Vertreter eines anderen Klanges und zwar eines von den sechs Klängen in denen er 1, 3, 5, I, III oder V ist. Welchen der 6 Klänge, die er vertreten kann, er im einzeln Fällen wirklich vertritt, ist nicht immer zweifellos und hängt vor allem von der Stellung des Klanges in der Tonart ab. Z. B. ist  in c-Dur der

g^+ Klang mit f , das als Unterquart des Tonarthaupttones, d. h. als ^0c oder f^+ zu verstehen ist. Die Klangbedeutung der dissonanten Töne ist also einigermaßen unbestimmt, während ihre Beziehung zum Haupttone des Klanges durch die zum Haupttone der Tonart genau bestimmt wird. Dass wir das f hier nicht als 7. Oberton des g^+ Klanges, also als Bestandtheil dieses letzteren verstehen, verbietet sich allein durch die nähere Verwandtschaft des f mit dem Tonarthaupttone c als Mollquinte. Der f^+ - oder ^0c -Klang wird durch f nicht als coordinirter Klang neben dem g^+ Klang in die Vorstellung gebracht, vielmehr erscheint f nur als ein nach seiner Stellung in der Tonart wohlverständlicher aber nicht in den g^+ Klang gehöriger Ton, d. h. als Dissonanz. Wir sind daher berechtigt, ihn in der Bezifferung als untergeordnet zu behandeln und thun das, indem wir ihn nur nach seiner Entfernung vom Haupttone des g^+ Klanges nicht aber als Vertreter des f^+ - oder ^0c -Klantes bestimmen. So erhalten in der auf die Klangbedeutung der Töne basirten Bezifferung alle Töne, die nicht dem Klang angehören, einfach eine melodische Intervallbestimmung:

255.



1 3 5

c^+ : 1[>] 1[<] 2[>] 2 2[<] 3[>] 3[<] 4 4[<] 5[>] 5[<]

1

6[>] 6 6[<] 7[>] 7 7[<] 8[<] 8[<] 9[>] 9 9[<]

0e: I< I> II< II II> III< III> IV IV> V< V>

VI< VI VI> VII< VII VII> VIII< VIII> IX< IX IX>

Die Töne 1, 3 und 5 dagegen sind integrirende Bestandtheile des Dur-Klanges und I, III, V integrirende Bestandtheile des Moll-Klanges und werden durch ein abkürzendes Zeichen für den Klang (+, 0) eo ipso in ihrer Reinheit verstanden.

Den eigentlichen Inhalt einer Tonvorstellung bildet also stets ein Klang und zwar auch bei den komplizirtesten Dissonanzen stets ein einziger Klang. Etwas anders gestaltet sich das Verhältniss bei Tonfolgen und Akkordfolgen. Vermöge des Bestrebens, die einander folgenden Klänge zu einander in Beziehung zu setzen (dieses Bestreben, für das mannigfaltige eine Einheitsbeziehung zu gewinnen, ist ein Gesetz aller Vorstellungsthätigkeit) halten wir einen Klang in der Erinnerung fest, wenn ein anderer erklingt und beziehen zunächst den neuen auf den ersten, d. h. bestimmen seine Verwandtschaftsbeziehung zu dem vorausgegangenen; er erscheint dann als Abweichung von diesem in einer oder der andern Richtung (verwandt im Dur- oder Mollsinne). Wird bei diesem Vergleiche die Beziehung auf einen dritten Klang nothwendig, der mit beiden näher verwandt ist als dieselben unter einander, so tritt dieser dritte in den Mittelpunkt der Vorstellung und die beiden andern erscheinen als Abweichungen von ihm nach verschiedenen Seiten. Auf diesem gewiss ganz einfachen Denkvorgange beruht die Bedeutung der Tonika. So lange die nun weiter folgenden Klänge gegen den als Mittelpunkt angenommenen Klang leicht verständlich, (d. h. mit ihm nahe verwandt) erscheinen, halten wir ihn fest und bestimmen nach ihrem Verhältniss zu ihm den Sinn der andern Klänge; wir bleiben

also so lange in der Tonart dieses Klanges. Das Verlangen nach Einheitlichkeit geht aber noch weiter und wir neigen dazu, selbst bei solchen Akkordfolgen, welche die Vermittelung eines andern als des angenommenen Hauptklangs in Anspruch nehmen, doch diesen in der Erinnerung festzuhalten, während wir nicht vermeiden können, dass der neue Vermittlungsakkord vorübergehend als Nebencentrum erscheint; so gelangen wir zum Begriff der Nebentonarten, der Ausweichung, der Modulation.

Es ist wohl zu beachten, dass den Nebenklingen der Tonart wie den Nebentonarten der Haupttonart etwas anhaftet, was die Einheitlichkeit ihres Begriffs stört, etwas dissonanzartiges, zur Fortsetzung, zur Rückkehr zum Hauptklange, zur Haupttonart drängendes, nämlich die überall mit eingehende Vorstellung der Tonika resp. der Haupttonart.

Zwei Arten der Verwandtschaft der Klänge sind stets auseinander zu halten, die Verwandtschaft im Dursinne und die Verwandtschaft im Mollsinne. Im Dursinne verwandt sind die Klänge, deren Haupttöne von der Tonika aus durch steigende Quint- und Terzschrte gefunden werden, im Mollsinne verwandte dagegen solche, deren Haupttöne von der Tonika aus durch fallende Quint- und Terzschrte gefunden werden. Für eine Durtonika haben die Verwandten im Mollsinne die Bedeutung des Gegensätzlichen, für eine Molltonika haben die Verwandten im Dursinne dieselbe Bedeutung, während für die Durtonika die Verwandten im Dursinne und für die Molltonika die Verwandten im Mollsinne gleichsam nur aus der Tonika herauswachsen und in der ungezwungensten Weise wieder zu ihr zurückführen. Das gilt besonders von den nächst verwandten Klängen gleichen Klanggeschlechts, für *c*-Dur von den beiden Quintklängen, dem im Dursinne verwandten Oberquintklang (schlichten Quintklang) g^+ und dem im Mollsinne verwandten Unterquintklang (Gegenquintklang) f^+ . Die Bedeutung der Unterdominante in Dur ist also ein Widerspruch gegen die Bedeutung der Tonika, denn diese erscheint gegenüber der Unterdominante als ein Theilklang; der Tonarthauptton ist Quint der Unterdominante, darf aber nicht als solche gefasst werden, wenn er nicht seiner Bedeutung verlustig gehen

soll — daher das Gefühl der Spannung bei der Auffassung der Unterdominante, das auch durch den einfachen Rückgang auf die Tonika nicht völlig gehoben wird (Plagalschluss, Gegenquintschluss). Ganz anders bei der Oberdominante; diese erscheint als Theilklang der Tonika, als etwas ihr untergeordnetes, auf sie bezogenes, der Rückgang von dem bezogenen und zwar ohne Widerspruch bezogenen Klange zum Hauptklange ist als aufgehen des Theiles im Ganzen, als Zurückbildung befriedigender Schluss (authentischer Schluss, schlichter Quintschluss). Der Seitenwechselklang (^0c), welcher in der Durtonart statt des Gegenquintklanges eingeführt wird, hat nicht die Widerspruchsbedeutung des letztern; der Klang ist zwar

V III I

nach gegensätzlichem Prinzip (im Mollsinne) aufgebaut ($f . as . c$), sein Hauptton aber, der Ton, welcher ihn zur Einheit zusammenfasst (I) ist mit dem Hauptton der Tonika identisch. Der Seitenwechselklang ist gleichsam die Kehrseite der Tonika selbst, und dem entsprechend ist der Rückgang vom Seitenwechselklange ein befriedigender Schluss. Das Vermeiden der Durunterdominante bedeutet also ein Vermeiden des Widerspruchs; es fehlt daher der Molldurtonart (Durtonart mit Mollunterdominante) das herbe, kräftige Element des Widerspruchs und sie erscheint weichlich und sentimental. Nach Hauptmann ist der sich in den Durakkord lösende verminderte Septimenakkord für diese Tonartbildung charakteristisch:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{U.-D.} & & \text{T.} & & \text{O.-D.} & & \\ f . as . c . e . g . h . d // f . as & & & & & & \end{array}$$

Derjenige Klang, welcher in einer der Unterdominante der Durtonart ähnlichen Weise der Tonikabedeutung eines Mollakkordes widerspricht, ist der Mollakkord der Oberquinte des Haupttones der Haupttonart:

$$\begin{array}{ccccc} & & \text{I} & & 5 \\ a . c . e & \text{-----} & h & & \end{array}$$

Ihm gegenüber erscheint der Hauptton der Molltonart als Unterquint, d. h. als schlichte Quinte, darf aber nicht als solche gefasst werden, wenn er nicht aufhören soll, Tonart-

*Esombers anilide sind garmungarum! „plagat“
(Kiroche)*

hauptton zu sein. Wir haben hier also genau dieselben Verhältnisse wie in der Durtonart, nur auf den Kopf gestellt. Aber wir müssen uns wohl hüten die Mollbeziehungen als Verkehrung der Durbeziehungen aufzufassen. Die Auffassung des Mollakkordes als geläugneten Durakkordes ist der ärgste Fehlschluss in dem geistvollen System Hauptmanns: wo ein Mollakkord Tonika ist, kann er nicht Negation eines Durakkordes sein, denn das hiesse ihn vom Durakkord ableiten, d. h. zur Dominante machen. W. Rischbieter (Schüler Hauptmanns) legt besondern Werth auf diese Auffassung des Mollakkordes, die ein echter *circulus vitiosus* ist. Um die Molltonart recht zu verstehen, müssen wir vielmehr den Mollakkord ebenso als ursprünglich gegeben, als völlig selbstverständlich, als *prima ratio* ansehen, wie in der Durtonart den Durakkord. Die natürlichen Verwandtschaftsbeziehungen der Molltonika gehen ebenso nach unten, wie die der Durtonika nach oben. Die schlichte Quinte der Molltonika ist also die im Klange selbst enthaltene Unterquinte, der Unterquintklang (schlichte Quintklang) ist also (Unter-) Theilklang des Mollakkordes und die Rückkehr von ihm zur Tonika ist als Zurückgehen vom Theil auf das Ganze vollständig befriedigender Schluss (schlichter Quintschluss), während der Rückgang vom Klange der Gegenquinte auf die Tonika den Widerspruch nicht völlig aufhebt (Gegenquintschluss). Der Seitenwechsel bedeutet in Moll wie in Dur keinen Widerspruch gegen die Bedeutung des Tonarthaupttones und der Rückgang vom Seitenwechselklange zur Tonika ist daher ein befriedigender Schluss. In der Molltonart der heutigen Musik ist das Vermeiden des Gegenquintklangs viel gebräuchlicher als in der Durtonart, und der herbe Gegenquintklang beinahe selten in seiner eigenartigen Bedeutung anzutreffen (nur die nationalen skandinavischen und russischen Komponisten bringen ihn wieder häufiger); wir müssten das nur die Duroberdominante brauchende Moll:

f . as . c . es . g . h . d

in Analogie der Molldur eigentlich „Durmoll“, d. h. mit Durelementen verquicktes Moll nennen. Es ist nicht zu

„Moll“ in jenem Sinne ist „dissonant“

läugnen, dass auch diese Form der Molltonart ebenso wie Molldur (s. oben) weichlich und sentimental ist.

Geht man von dem Gegenquintklange oder Seitenwechselklange direkt auf den schlichten Quintklang über oder umgekehrt vom schlichten Quintklang auf den Gegenquintklang, so verbindet man Klänge, die nicht direkt mit einander verwandt sind, und es erscheint dann der das Verständniss vermittelnde Klang in der Vorstellung (die Tonika). Die zwischen den 3 resp. 4 Hauptklängen der Dur- oder Molltonart (der Tonika und ihrer nächsten Verwandten) möglichen Harmonieschritte sind:

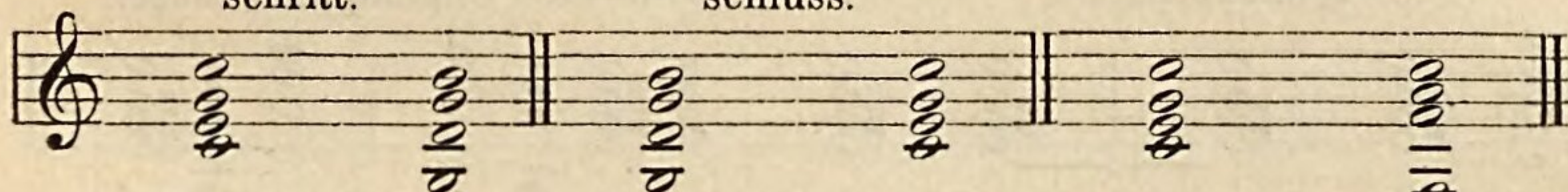
256.

I. Dur:

1. Schlichter Quintschritt.

2. Schlichter Quintschluss.

3. Gegenquintschritt.



Tonika.

Schlichter
Quintklang.Schlichter
Quintklang.

Tonika.

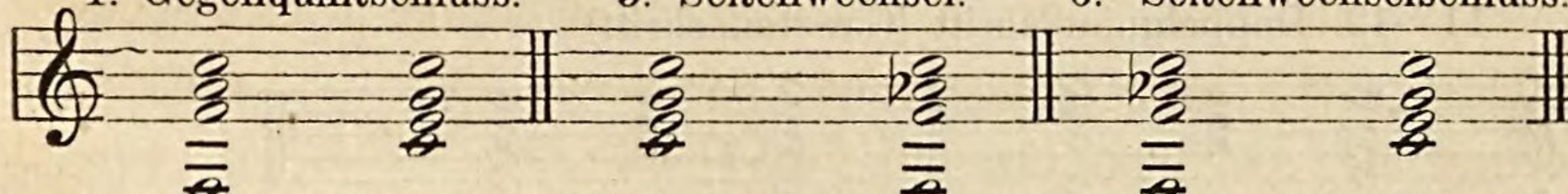
Tonika.

Gegenquint-
klang.

4. Gegenquintschluss.

5. Seitenwechsel.

6. Seitenwechselschluss.

Gegen-
quintklang.

Tonika.

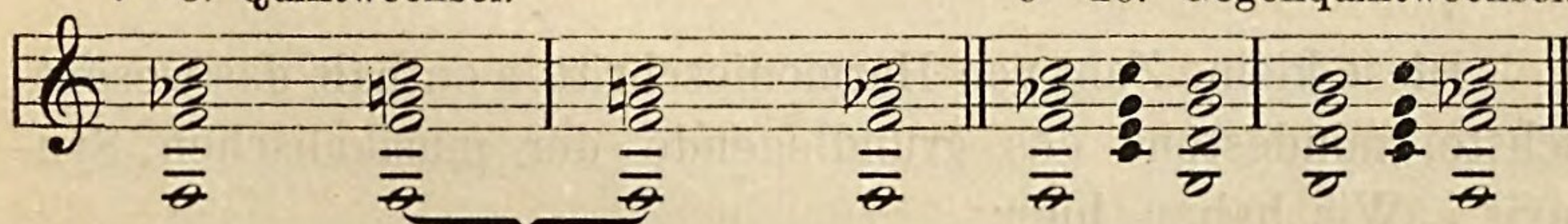
Tonika.

Seitenwechsel-
klang.Seitenwechsel-
klang.

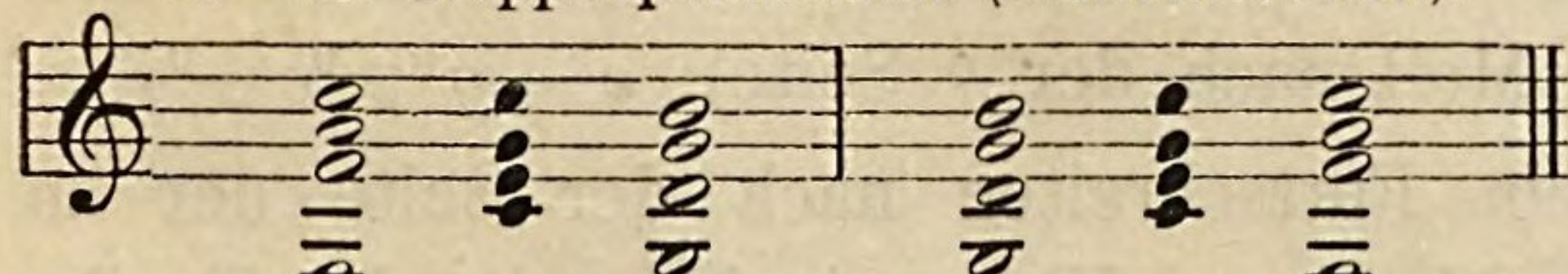
Tonika.

7—8. Quintwechsel.

9—10. Gegenquintwechsel.

Seitenwechsel-
klang.Gegenquint-
klang.Seitenwechsel-
klang.S.-W.- Schl. Schl. S.-W.
Klang. Q.-Kl. Q.-Kl. Klang.

11—12. Doppelquintschritt (Ganztonschritt).

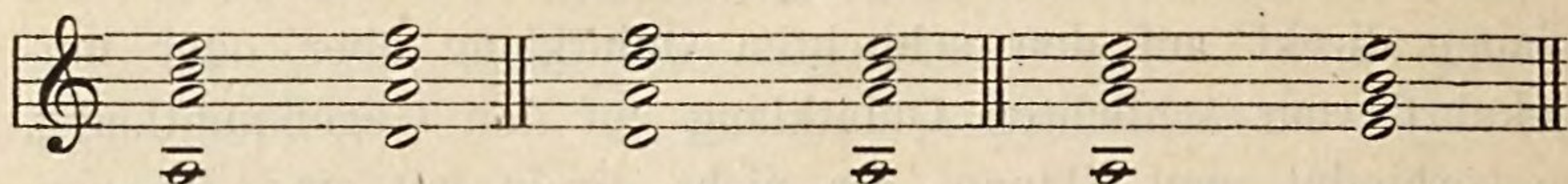
Gegenquint-
klang.Schlichter
Quintklang.Schlichter
Quintklang.Gegenquint-
klang.

II. Moll:

1. Schlichter Quintschritt.

2. Schlichter Quintschluss.

3. Gegenquintschritt.

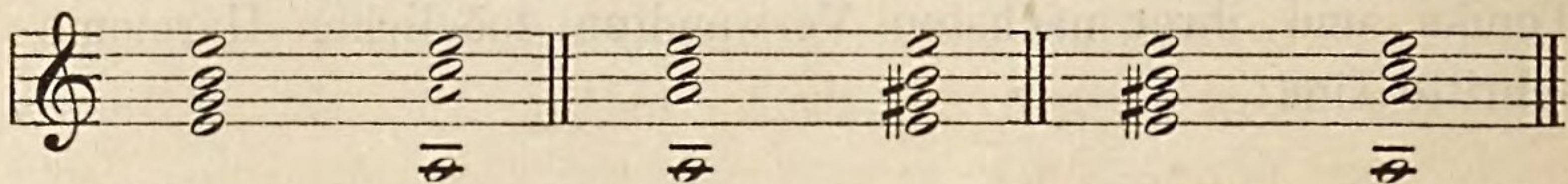


Tonika. Schlichter Quintklang. Schlichter Quintklang. Tonika. Tonika. Gegenquintklang.

4. Gegenquintschluss.

5. Seitenwechsel.

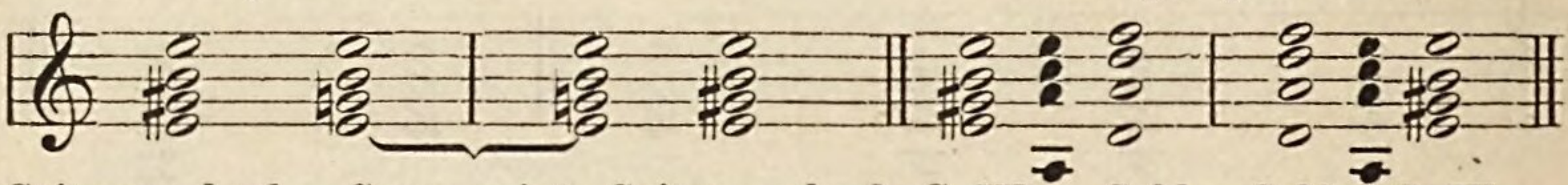
6. Seitenwechselschluss.



Gegenquintklang. Tonika. Tonika. Seitenwechselklang. Seitenwechselklang. Tonika.

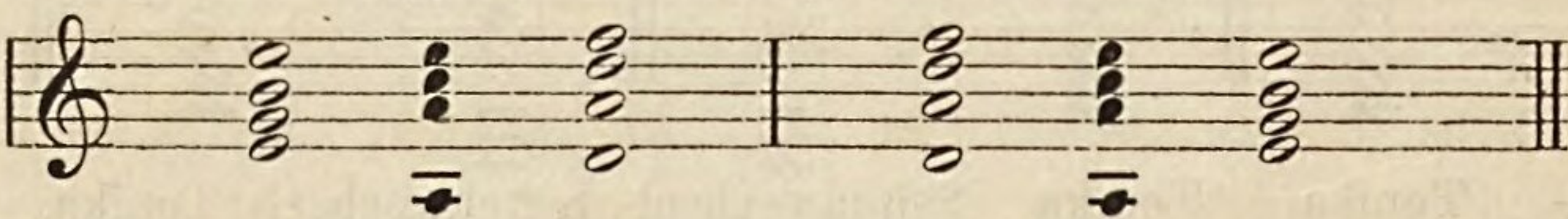
7—8. Quintwechsel.

9—10. Gegenquintwechsel.



Seitenwechselklang. Gegenquintklang. Seitenwechselklang. S.-W.-Klang. Schl. Q.-Kl. Schl. S.-W.-Klang.

11—12. Doppelquintschritt (Ganztonschritt).



Gegenquintklang. Schlichter Quintklang. Schlichter Quintklang. Gegenquintklang.

Diese kleine Zahl von Harmonieschritten enthält das wesentlichste, mindestens das grundlegende der musikalischen Syntax. Wir haben hier:

1. Schritte, die eine positive Entwicklung, ein Fortschreiten nach der Seite der natürlichen Verwandten der Tonika über den Klang der Tonika hinaus bedeuten (in Dur nach der + Seite, in Moll nach der ° Seite): $c^+—g^+$; $°e—°a$.
2. Schritte, die ein Fortschreiten nach der Seite der im Sinne des gegentheiligen Klangprinzips mit der Tonika verwandten Klänge bedeuten (in Dur nach der ° Seite, in Moll nach der + Seite): $c^+—f^+$, $°c—f^+$; $°e—°h$, $e^+—°h$

3. Schritte, die eine negative Entwicklung, ein Zurückbilden von der Seite der natürlichen Verwandten bedeuten (in Dur von der + Seite, in Moll von der ° Seite zurück zur Tonika): $g^+—c^+$, $^{\circ}a—^{\circ}e$.
4. Schritte, die ein Zurückbilden von der Seite der gegensätzlichen Verwandten zur Tonika bedeuten (in Dur von der ° Seite, in Moll von der + Seite zurück zur Tonika): $f^+—c^+$, $f^+—^{\circ}c$; $^{\circ}h—^{\circ}e$, $^{\circ}h—e^+$.
5. Schritte, welche einen Übergang von schlichten Verwandten der Tonika über die Tonika hinweg zu gegensätzlichen Verwandten, oder umgekehrt von gegensätzlichen Verwandten der Tonika über diese hinweg zu schlichten Verwandten bedeuten (von der + nach der ° Seite und umgekehrt): $g^+—f^+$, $g^+—^{\circ}c$, $f^+—g^+$, $^{\circ}c—g^+$; $^{\circ}a—^{\circ}h$, $^{\circ}a—e^+$, $^{\circ}h—^{\circ}a$, $e^+—^{\circ}a$.
6. Wendung (Wechsel) auf dem Punkte der Tonika: $c^+—^{\circ}c$, $^{\circ}c—c^+$; $^{\circ}e—e^+$, $e^+—^{\circ}e$.

Die letztere Gattung der Harmoniefolgen ist mit den beiden gegebenen Arten erschöpft: von der Tonika weg zum Seitenwechselklange oder von diesem zurück zur Tonika. Alle übrigen dagegen weisen noch eine grosse Anzahl anderer Arten auf. Wenden wir uns zunächst von der Betrachtung der Quintschritte zu der der Terzschritte, so ist:

a) Der schlichte Terzschritt, der Schritt von der Tonika zum gleichartigen Klange der schlichten Terz: $c^+—e^+$, $^{\circ}e—^{\circ}c$. Obgleich der schlichte Terzklange wie der schlichte Quintklange Theilklange der Tonika ist, so ist uns doch das Fortschreiten zu ihm minder geläufig als das zum schlichten Quintklange, wenn auch neuere Komponisten den Schritt sehr eingebürgert haben (besonders Schumann und Liszt). Der natürliche Grund für die Zurücksetzung des schlichten Terzschriffs ist der, dass der schlichte Terzklange nicht zu den Klängen gehört, deren Töne man nothwendig zur melodischen Ausfüllung der Lücken zwischen den Tönen der Tonika braucht; im Gegentheil enthält der schlichte Terzklange einen Ton,

welcher der Quinte der Tonika widerspricht, da er neben dieselbe einen neuen um einen chromatischen Halbton abweichenden Ton stellt:

Dur:	$e \cdot gis \cdot h$ $\nearrow$ $c \cdot e \cdot g$	Moll:	$a \cdot c \cdot e$ $\nwarrow$ $f \cdot as \cdot c$
------	--	-------	---

Bis in die letzten Jahrzehnte war der Begriff der Tonart an die Tonleiter gebunden, d. h. an die Tonfolge, welche der tonische Akkord (die Tonika) in ein Nacheinander seine Töne zerlegt mit den nächstverwandten Tönen als Durchgängen darstellt (s. § 2). Diese Tonfolge weist aber statt des schlichten Terzklangs nur dessen Seitenwechselklang auf, den Terzwechselklang der Tonika (die Medianten):

257.

The image shows two musical staves. The top staff is in C major, showing the notes C, E, and G. A bracket above the notes E and G is labeled '0e', indicating the mediant of the C major triad. The bottom staff is in E minor, showing the notes E, G, and B. A bracket below the notes G and B is labeled 'c+', indicating the mediant of the E minor triad. The number '257.' is written to the left of the staves.

Da dieser Klang mit der Tonika nicht nur seinen Hauptton (die Terz der Tonika) sondern auch seine Terz (den Hauptton der Tonika) gemein hat, so gilt er mit Recht als der Tonika noch näher verwandt als der schlichte Terzklang, und

b) der Terzwechsel erscheint deshalb als der leichtverständlichste, der Bedeutung der Tonika am wenigsten widersprechende der Terzschriffe.

Wir haben nun also zunächst die Schritte:

258.

1. Schlichter Terzschritt.	2. Schlichter Terzschluss.	3. Terzwechsel.	4. Terzwechselschluss.
----------------------------	----------------------------	-----------------	------------------------

Dur:

Moll:

Es ist daher gewiss gar nicht verwunderlich, dass wir dazu neigen, den schlichten Terzklang als Seitenwechselklang des Terzwechselklanges zu verstehen, d. h. für die Folge $c^+ - e^+$ den Klang ^0e als Verständniss vermittelnd ansehen, und ihn daher als Fortsetzung der Folge erwarten; d. h. die Einführung von e^+ nach c^+ bedeutet eine Wendung nach a -Moll (^0e). Ebenso fassen wir ^0c nach ^0e als Terzwechselklang von c^+ und erwarten dieses danach, d. h. empfinden eine Wendung nach c -Dur.

Ähnlich ergeht es dem Gegenterzklang, d. h. dem gleichartigen Klänge der auf der entgegengesetzten Seite gelegenen Terz der Tonika:

$$\begin{array}{c}
 as^+ \leftarrow c \cdot e \cdot g \\
 \text{III} \quad 1 \\
 \\
 a \cdot c \cdot e \rightarrow gis^0 \\
 \text{I} \quad 3
 \end{array}$$

welcher gern im Sinne des Seitenwechselklanges (dessen Terzwechselklang er ist) verstanden wird, sodass

c) der Gegenterzschrift eine Ausweichung nach der Tonart des Seitenwechselklanges anregt. Übrigens theilt er in vollstem Masse die Eigenschaft des Gegenquintschrittes, einen Gegensatz gegen die Tonika zu bedeuten; auch gegenüber dem Gegenterzklang erscheint die Tonika als Theilklang und die

Aufrechterhaltung der Tonalität gegenüber diesem Verhältniss erzeugt die als für den Gegenquintklang charakteristisch bezeichnete Spannung. Der Gegenterzklang enthält wie der schlichte Terzklang einen Ton (die Quinte), der zu einem Ton der Tonika (der Terz) im Verhältniss der chromatischen Sekunde steht:

	<i>c . e . g</i>		<i>a . c . e</i>
Dur:	↙	Moll:	↘
	<i>as . c . es</i>		<i>cis . e . gis</i>

Sehr entfernt verwandte Klänge verbindet:

d) der Gegenterzwechsel, d. h. der Schritt zum Seitenwechselklänge der Gegenterz:

	<i>c . e . g</i>		<i>a . c . e</i>
Dur:	↙	Moll:	↘
	<i>des . fes as</i>		<i>gis . his . dis</i>

Der Schritt wird stets nur durch Zurückgehen auf den Gegenterzklang verständlich werden, der ja der naturgemäss vermittelnde Klang ist:

$${}^0as \text{---} as^+ \text{---} c^+ \text{ und } {}^0e \text{---} {}^0gis \text{---} gis^+$$

259.

1. Gegenterzschritt.

2. Gegenterzschluss.

1 a. Gegenterzschritt.

2 a. Gegenterzschluss.

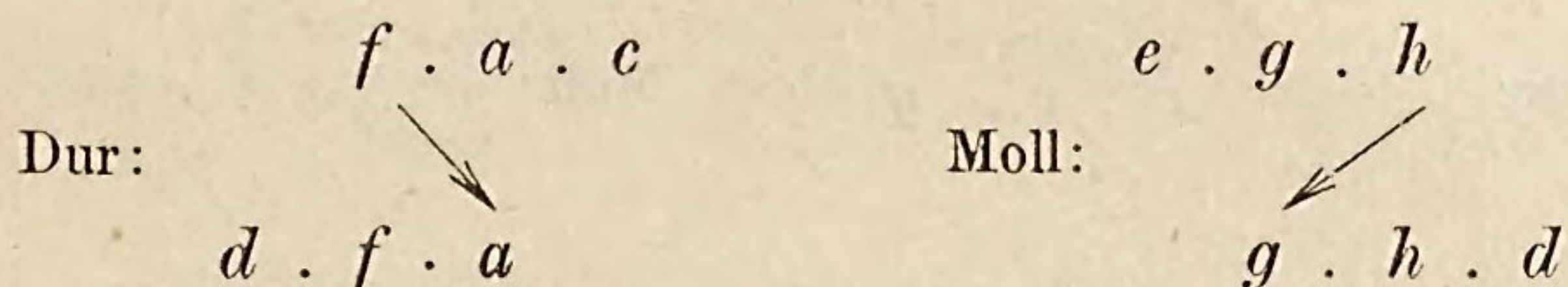
Tonika. Gegenterzklang. Tonika. Tonika. Gegenterzklang. Tonika.

3. Gegenterzwechsel (Dur).

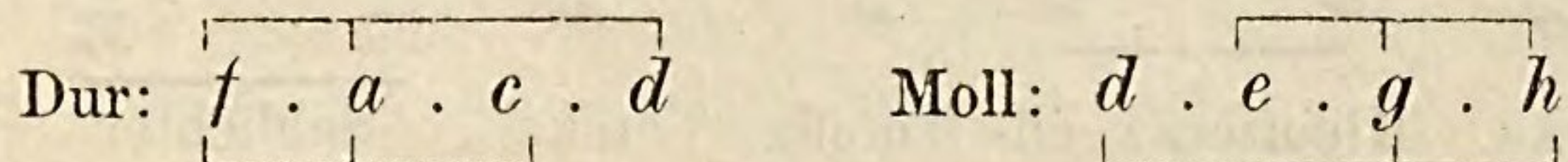
3 a. Gegenterzwechsel (Moll).

Wie die Terzschritte finden auch die Kleinterzschritte (Sextenschritte) in der leitertreuen Harmonik nur als schlichte Wechsel Platz:

a) der Kleinterzwechsel in Dur ist der Schritt zum Wechselklange der kleinen Unterterz, resp. grossen Obersext $c^+—^0a$; in Moll ist er umgekehrt der Schritt zum Wechselklange der grossen Untersext, also kleinen Oberterz $^0e—g^+$. Der Kleinterzschrift ist aufzufassen als Übergang vom Quintton auf den Terzton ($[f]—c—a$; $[h]—e—g$), d. h. er findet seine Erklärung in einem dritten Klange, der kein anderer ist als der Gegenquintklang. Der Kleinterzwechselklang ist der Terzwechselklang des Gegenquintklanges:

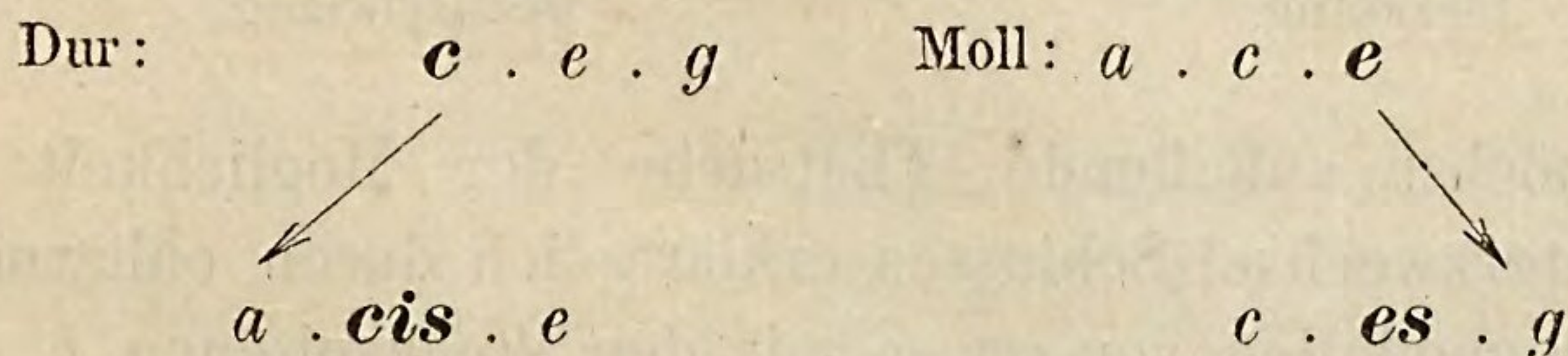


Die Wirkung beider ist in der Tonart ganz die gleiche, d. h. der Kleinterzwechselklang vertritt die Stelle des Gegenquintklanges; beide erscheinen als Zusammenklang, wo dem Gegenquintklange die grosse Sexte beigegeben wird:



Wie der Gegenquintklang selbst ist auch der Sextakkord desselben im Mollsinne selten.

b) Der schlichte Kleinterzschrift ist schwerer im rein tonalen Sinne zu verstehen, wird vielmehr, da er an Stelle des Tonarthaupttones dessen chromatische Sekunde setzt:



gern als Seitenwechselklang des Kleinterzwechselklanges ($^0a, g^+$), verstanden, d. h. bedeutet eine Ausweichung nach dessen Tonart.

c) Der Gegen-Kleinterzschrift setzt an Stelle der Tonikaterz seinen um einen chromatischen Halbton abweichenden Hauptton:

Dur: $c . e . g$

Moll: $a . c . e$

$es . g . b$

$fis . a . cis$

d. h. regt eine Modulation an und zwar nach der Tonart des Gegenterzklangs, dessen schlichter Quintklang er ist (as^+ , ^0gis).

d) Der Gegen-Kleinterzwechsel ist einer der am schwersten verständlichen Harmonieschritte und wird als Seitenwechselklang des Gegenkleinterzklangs aufgefasst:

Dur: $c . e . g$

Moll: $a . c . e$

$as . ces . es$

$cis . eis . gis$

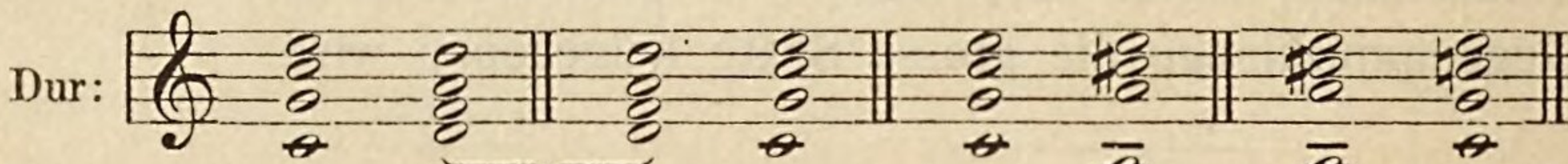
260.

1. Kleinterzwechsel.

2. Kleinterz-
wechselschluss.

3. Schlichter
Kleinterzschrift.

4. Kleinterz-
schluss.



Tonika.

Kleinterzwech-
selklang.

Tonika.

Tonika.

Schlichter
Kleinterzklang.

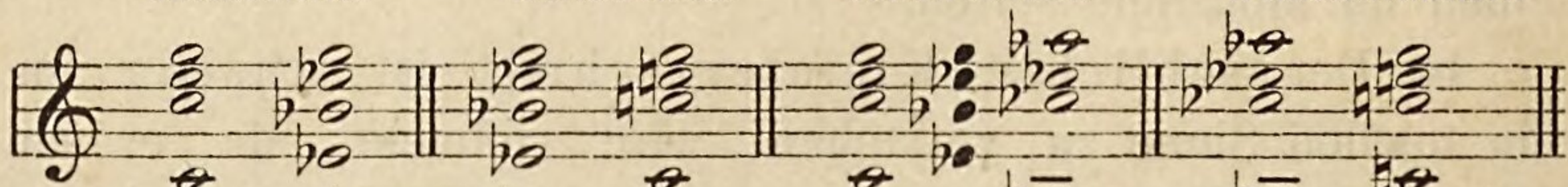
Tonika.

5. Gegenklein-
terzschrift.

6. Gegenklein-
terzschluss.

7. Gegenklein-
terzwechsel.

8. Gegenkleinterz-
wechselschluss.



Tonika.

Gegenklein-
terzklang.

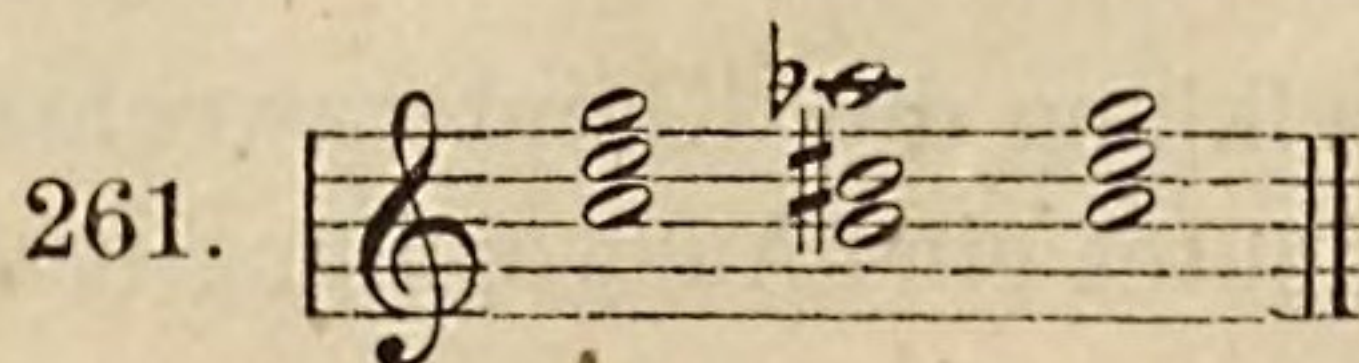
Tonika.

Tonika.

Gegenkleinterz-
wechselklang.

Tonika.

Die höchst auffallende Thatsache der Möglichkeit des Gegenkleinterzwechsel-Schlusses erklärt sich durch enharmonisches Zusammenfallen von ces es mit den Wechseltönen h dis :



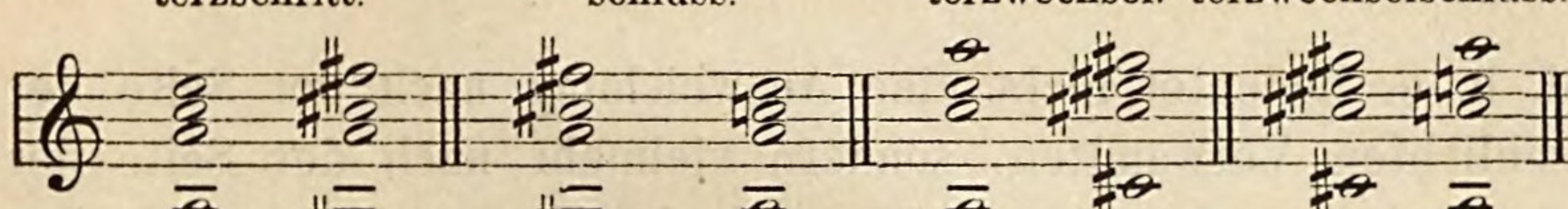
262.

1. Kleinterzwechsel. 2. Kleinterzwechselschluss. 3. Kleinterzschrift. 4. Kleinterzschluss.

Moll: 

Tonika. Kleinterzwechselklang. Tonika. Tonika. Kleinterzwechselklang. Tonika.

5. Gegenkleinterzschrift. 6. Gegenkleinterzschluss. 7. Gegenkleinterzwechsel. 8. Gegenkleinterzwechselschluss.



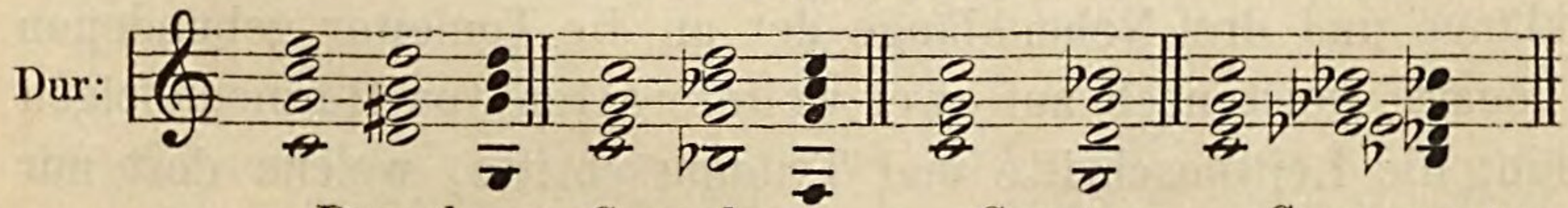
Tonika. Gegenkleinterzwechselklang. Tonika. Tonika. Gegenkleinterzwechselklang. Tonika.

Manche dieser Harmoniefolgen sind sehr selten; doch ist ihre Brauchbarkeit selbst für Schlussbildungen (vorausgesetzt, dass die Tonalität nicht fraglich ist) nicht zu läugnen.

Die Doppelquintschritte oder Ganztonschritte (schlicht und gegensätzlich) finden wir in der leiertreuen Harmonik zwischen den beiden Dominanten; sie sind sammt dem Ganztonwechsel und Gegenganztonwechsel stets bestimmend für den vermittelnden Klang als Tonika:

263.

1. Ganztonschritt. 2. Gegenganztonschritt. NB. wechsel. 3. Ganztonwechsel. 4. Gegenganztonwechsel.

Dur: 

Doppelquintklang. Gegendoppelquintklang. Ganztonwechselklang. Gegenganztonwechselklang.

1. Ganztonschritt. 2. Gegenganztonschritt. NB. wechsel. 3. Ganztonwechsel. 4. Gegenganztonwechsel.

Moll: 

Doppelquintklang. Gegendoppelquintklang. Ganztonwechselklang. Gegenganztonwechselklang.

Der Schritt ist sowohl von der Dur- als Molltonika aus ausserordentlich leicht verständlich. Der Leittonwechselklang ist der Terzwechselklang des schlichten Quintklangs und tritt manchmal für ihn ein (schlussbildend, besonders bei Schubert sehr beliebt):

265. Dur: Moll:

(Leittonwechselschluss)

Auch der schlichte und Gegenleittonschritt sind sehr gut verständlich, bedeuten aber gewöhnlich eine Modulation nach dem Terzklang oder einem anderen mittleren Klange der betreffenden Seite:

266. 1. Schlichter Leittonschritt. 2. Gegenleittonschritt.

Dur: Moll:

Der Gegenleittonwechsel ist sehr selten und spröde:

267.

(Gegenleittonwechsel)

Der Tritonuswechsel greift vom Gegenquintklange zum Leittonwechselklange über, seine Wirkung ist der des Ganztonschritts analog, d. h. hinweisend auf einen übersprungenen, das Verständniss vermittelnden Klang:

268.

Tritonuswechsel.

Fast so spröde wie der Gegenleittonwechsel, aber durchaus nicht selten ist der schlichte Tritonusschritt:



Auch der Gegentritonschritt ist nicht unbeliebt:



Damit sind wir aber thatsächlich am Ende der Möglichkeiten angelangt; über einen noch vorstellbaren Doppelterzwechsel, sowie die chromatischen Sekundschritte ist bereits in der Harmonielehre (S. 77 ff.) mehr als genug gesagt.

Wir haben hauptsächlich zu unterscheiden zwischen solchen Schritten, die selbst einen Schluss vorstellen können (schlussfähige Schritte) und solchen, die einen Schluss vorbereiten, d. h. einen abschliessenden Klang in der Erwartung wecken; Schritte der letzteren Art sind alle diejenigen, welche von der Seite einer Tonika nach ihrer + Seite übergreifen oder umgekehrt (übergreifende Schritte). Dabei ist zu bemerken, dass bei weiter ausgreifenden Schritten der erwartete also der das Verständniss vermittelnde Klang regelmässig dem zweiten Klange näher steht als dem ersten und zwar steht er zu jenem immer im Verhältniss des schlichten oder Gegen-Quintklangs oder des Seitenwechselklanges:

271.

Seite. Ton.		Seite. Ton.		Seite. Tonika.		T.		T.	
0 +		0 +		+ 0		+ 0		+ 0	

$g^+ \ c^+$ $g^+ \ ^0g$ $f^+ \ c^+$ $^0c \ c^+$ $^0c \ ^0g$

0 + T. 0 + T. 0 T. 0 + 0 +

^0d ^0g g^+ c^+ ^0c ^0g g^+ c^+ g^+ c^+

+ 0 + 0 + 0 0 + etc.

f^+ c^+ f^+ c^+ f^+ c^+ g^+ c^+

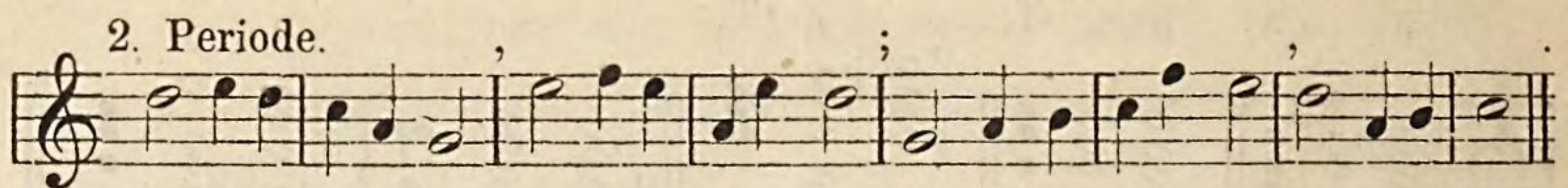
Wir haben uns das so zu denken: durch die übergreifenden Schritte werden wir weit weg getragen und wenden uns von dem neuen Klang aus rückwärts zu dessen nächsten Verwandten, die dem verlassenen Klang um einen Quintschritt oder eine Wendung (Seitenwechsel) näher stehen.

§ 43. Übungen im selbständigen Harmonisiren.

Es wäre natürlich durchaus verkehrt, wollte der Schüler seine ersten selbständigen Harmonisationsübungen mit den freisten und kühnsten Kombinationen überladen. Er suche vielmehr zunächst so lange als möglich mit der leiertreuen Harmonik (in Moll mit Zulassung des Seitenwechsels) auszukommen und mache Modulationen nur, wo er durch die gegebene Melodie durchaus dazu gezwungen wird. Dabei gehe er so vor. Er spiele oder singe (oder wenn er dazu hinreichend begabt oder vorgebildet ist, denke) die gegebene Melodie mehrmals durch, um zunächst die natürliche Gliederung derselben zu begreifen, wobei er wohl zu beachten hat, ob die Taktmotive (metrischen Füße) volltaktig oder auftaktig laufen. Gewöhnlich wird er alle zwei Takte einen Einschnitt (Cäsur, Komma) empfinden und alle vier Takte einen deutlichen Absatz (Semikolon), bis ein Ganzschluss das Ende einer Periode markiert (Kolon), z. B.:

272.

1. Periode.



Der nächste Schritt ist die Bezeichnung der Ganzschlüsse und Halbschlüsse resp. Ausweichungen. So wird in dieser Melodie der 8. Takt als ein Halbschluss auf der Dominante (g^+) resp. als eine Ausweichung nach der Tonart der Dominante (durch ergreifen von deren Dominante d^+ im 7. Takt) aufgefasst werden und der 12. Takt als Ausweichung nach der Tonart der Submediante (^0a) durch ergreifen von deren Dominante a^+ im 11. Takt. Ein Ganzschluss ist erst der 16. Takt.

Man unterschätze nur ja nicht den Werth solcher Vorübungen im naturgemässen, schlichtesten Harmonisiren von Volksliedern, die mit ihrer immanenten einfachen Harmonik jedem sozusagen im Ohr liegen. Nur allzuleicht verrennt sich der Schüler, wenn er ohne Kontrolle der Harmonik frisch darauf los kontrapunktirt, entweder in monotone phrasenhafte Auf- und Abgänge in der Tonleiter oder umgekehrt in ein vages, haltloses Moduliren. Um aber ein brauchbares harmonisches Gerippe hinzustellen, muss er der Natur ihre Gesetze ablauschen.

Die ersten Aufgaben, welcher der Lehrer dem Schüler, der bis hierher gekommen, giebt, seien daher Volksliedermelodien, zu denen der Schüler die natürlichsten Harmonien zu suchen hat; dabei bezeichne er die Töne der Melodie, welche er für Durchgangs- oder Wechseltöne oder Anticipationen hält, in der bisher in meiner Darstellung festgehaltenen Weise mit D , fD , D , W etc. Mit vollständigem Klangschlüssel würde obige Melodie etwa so zu notiren sein:

273.

$c^+ \ ^0e \ f^+ \ c^+ f^+ \ c^+ \ g^+ \ + \ g^+ \ c^+ f^+ \ c^+ \ c^+ \ d^9 \ c^+ \ f^+ \ c^+ \ g^+ \ c^+ \ + \ +$

oder: $c^+ \ \widetilde{D} \ g^+ \ W \ c^+ \ \widetilde{D} \ c^+ \ W \ f^+ \ c^+ \ d^+ \ W \ g^+$

$^0a \ ^0e \ g^+ \ + \ f^+ \ c^+ \ ^0h \ ^0a \ a^+ \ ^0a \ a^+ \ ^0a \ + \ d^+ \ g^+ \ + \ + \ ^0 \ d^+ \ ^0 \ g^+ \ +$

$g^+ \ W \ c^+ \ \widetilde{D} \ a^+ \ W \ ^0 \ fD \ g^+ \ D \ D \ + \ fD \ ^0a \ g \ +$

Die obere Harmonisirung (mit Harmoniewechsel fast bei jeder Note) wird dann geeigneter sein, wenn Note gegen Note kontrapunktirt wird; die untere dagegen, welche mehr Durchgangs- und Wechseltöne in der Melodie sieht als jene, sich für den ungleichen Kontrapunkt brauchbarer erweisen. Beide Arten der Harmonisirung sind fleissig zu üben. Im vierstimmigen Satz Note gegen Note ist jetzt beim Schüler eine derartige Geübtheit voraus zu setzen, dass er in der Lage ist, denselben aus der Bezifferung am Klavier zu improvisiren.

Für die Übungen im ungleichen Kontrapunkt ohne gegebene Harmonien, welche durchaus schriftlich zu bearbeiten sind, stellt sich das Verhältniss nur in sofern etwas anders, als einem guten, fliessenden Kontrapunkt zu Liebe jederzeit kleine Modifikationen an der Bezifferung vorgenommen werden können, was übrigens nur selten nothwendig sein wird, wenn nur die reinen Harmonien (ohne 6, 7 oder gar Vorhalte etc.) zum voraus bestimmt werden, alles andere aber den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen bleibt. Es darf aber auch durchaus nicht als Fehler gerügt werden, wenn bei der Ausarbeitung der selbstgewählten Harmonien an Stelle eines Klanges ein nahe verwandter ähnlicher Bedeutung tritt, z. B. in *c*-Dur ^0a an die Stelle von f^+ , oder ^0e oder ^0h an Stelle von c^+ (was natürlich im Schlusse nicht möglich ist). Dies Prinzip, welches wir bereits in der Harmonielehre festhielten, wird also hier noch ausgesprochener und in grösserm Umfange zur Geltung kommen.

Was der am Generalbass grossgezogene Kompositionsschüler erst im Kursus Kontrapunkt lernen muss, eine gute Bassführung, hat der nach meiner Methode der Harmonielehre gebildete von Anfang an zu erlernen Gelegenheit gehabt; die freie melodische Führung innerhalb der Harmonien hat er nach der hier gegebenen Anleitung sich angeeignet — einzig die Auffindung gefälliger, verständlicher, korrekter Harmoniefolgen hat er nun zu üben.

Hat er an schlichten volksmässigen Liedern das nächstliegende, einfachste finden und vom komplizirteren, gesuchten

unterscheiden lernen, so gilt es, sich die Fähigkeit und Fertigkeit zu erwerben, eine Melodie in vielfach verschiedenem Sinne harmonisch aufzufassen. Für diese Übungen sind Volkslieder nicht geeignet, wohl aber Chormelodien, deren langsam fortschreitende Töne der kontrapunktischen Figuration freistes Spiel lassen. Z. B. wären für die Melodie des Chorals: „Wach auf mein Herz und singe“ folgende mehr oder minder natürliche Harmonisationen möglich:

274.



1.	+	⁰ e	⁰ h	f	+	⁰ a	g	+	⁰ e	f ⁺	⁰ a	g	⁰ fis	⁰ e	d
2.	⁰ e	..	⁰ h	⁰ a	⁰ e	⁰ a	VII	⁰ e	f	c	g	⁰ h	⁰ fis	⁰ e	..VII
3.	c	..	..	f	..	..	g	c	..	⁰ e	⁰ a	..	e	⁰ e	..
4.	⁰ e	⁰ a	e ⁺	⁰ e	f ⁺	⁰ a	e ⁺	⁰ e	f ⁺	⁰ a	..	g	..	+	
5.	⁰ e	..	..	..	..	⁰ a		⁰ e	..	⁰ a	..	..	..	⁰ e	
6.	c ⁺	⁰ e	e ⁺	⁰ e	c ⁺	⁰ a	g ⁺	c ⁺	..	⁰ e	d ⁺	g	..	⁰ e	



1.	g	0	⁰ e	⁰ a	g	c	f	d	g	c	+	c	g	c	f	g	+
2.	⁰ h	g	c	g	⁰ a	0	g	⁰ a	e	..	⁰ a	0	⁰ a	0	⁰ a	e	⁰ e
3.	e ⁺	..	⁰ e	⁰ a	g	c	f		g	c	f	..	..	g	4	+	c
4.	g	⁰ h	⁰ e	⁰ a	..	0	⁰ a		g ⁺	c	f	c	g	c	⁰ a	..	⁰ e
5.	⁰ a	g	c ⁺	..	..	..	g		..	⁰ h	⁰ a	..	..	..	..	e ⁺	⁰ e
6.	h	e	⁰ e	d	⁰ fis	⁰ h	d	g	d	⁰ h	f	c	⁰ a	⁰ e	f	g	c

Erste Aufgabe: Cantus firmus (gegebene Melodie) im Sopran; vierstimmig auszusetzen mit möglichst gleichmässig an die drei Unterstimmen vertheilter Bewegung in Vierteln (ohne Synkopation und Anticipationen).

Zweite Aufgabe: Cantus firmus im Tenor; Sopran und Alt sich ergänzend in Vierteln mit nachschlagenden Akkordtönen und Synkopationen.

Dritte Aufgabe: Cantus firmus im Bass; der Sopran erhält eine Gegenmelodie in halben, Alt und Tenor kontrapunktiren sich ergänzend in Viertelbewegung in Triolen unter Anwendung aller Mittel.

NB. Es ist nicht nöthig, dass eins der verschiedenen hier von mir oder anderweit vom Schüler aufgestellten harmonischen Schemata streng durchgeführt wird, vielmehr kann beliebig aus einem ins andere übergegangen werden. Als Beispiel diene eine Lösung der 3. Aufgabe:

275.

C. f.

+ 0e e+ 0e + 0a g⁷ + T 0e d

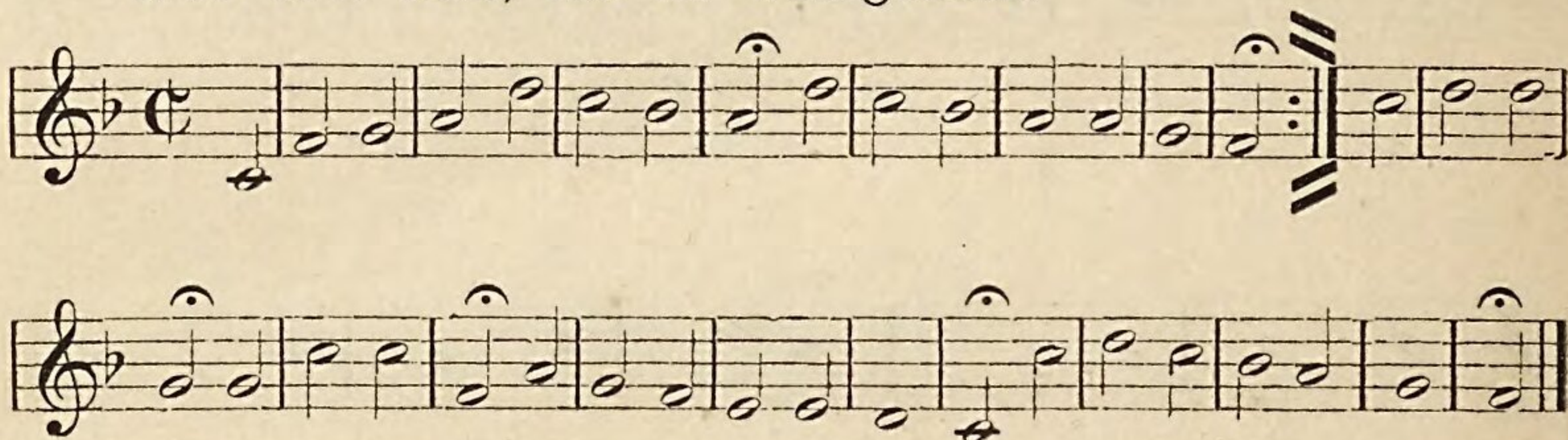
g .. 0e .. + e⁷ 0e d 0fis 0h

+ .. 0h g⁷ c 0a 0e a g c

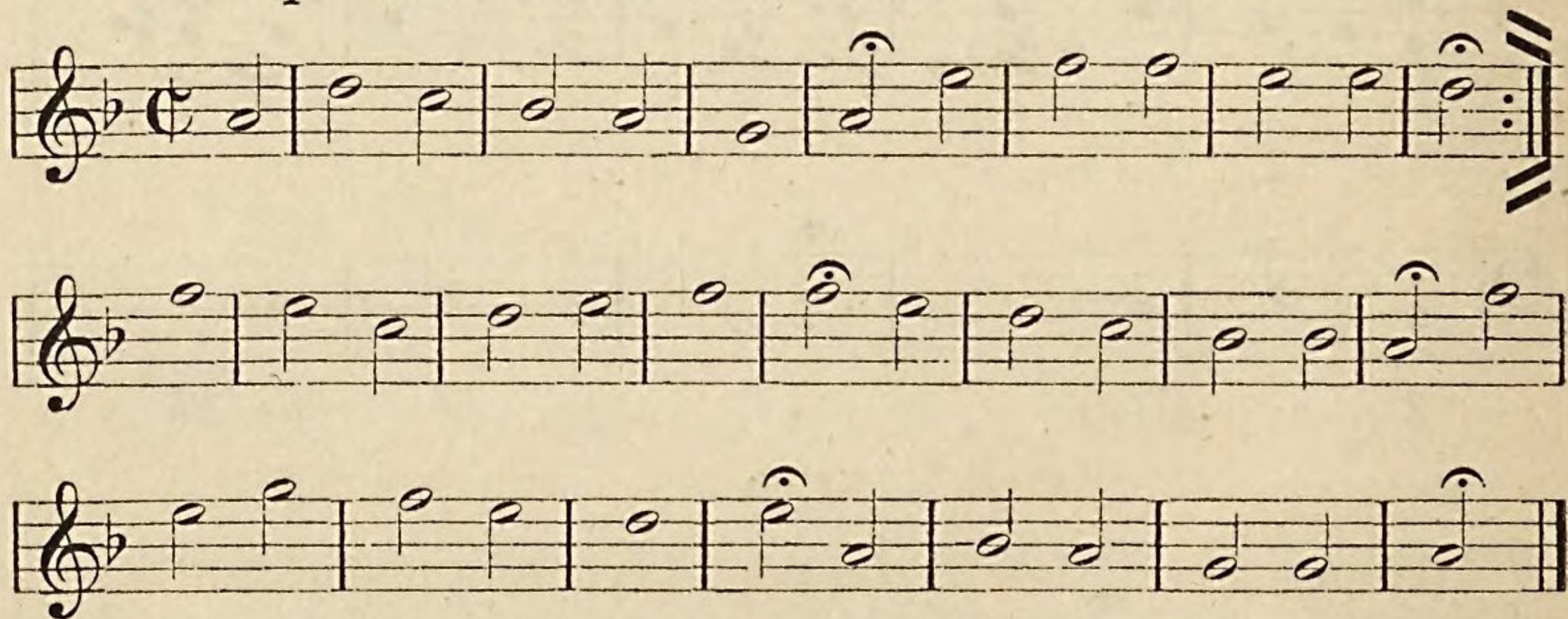
Gerade dieser Choral fügt sich schwer der Behandlung als Bass; doch ist es immerhin möglich, wie das Beispiel zeigt. Hier folgen noch einige weitere Choralmelodien zur Bearbeitung nach dem gleichen Prinzip. Die Wahl der Tonart ist dem Schüler überlassen, vorausgesetzt, dass er den Umfang der Singstimmen im Auge behält. Er mag auch einzelnen Bearbeitungen für gleiche Stimmen machen (4 Männerstimmen oder 4 Frauen- resp. Knabenstimmen).

276.

Was Gott thut, das ist wohlgethan.



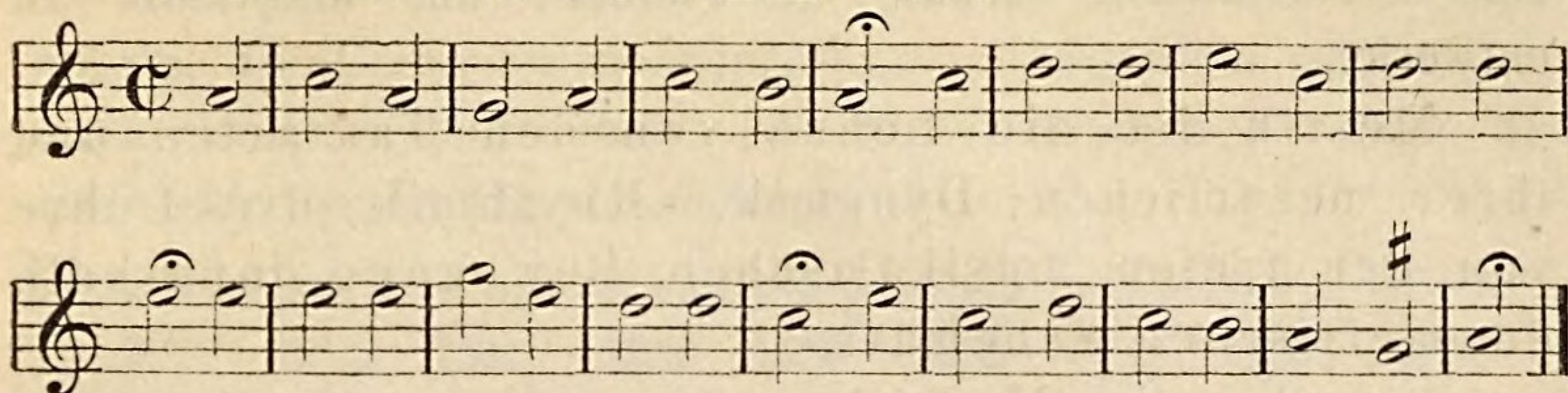
O Haupt voll Blut und Wunden.



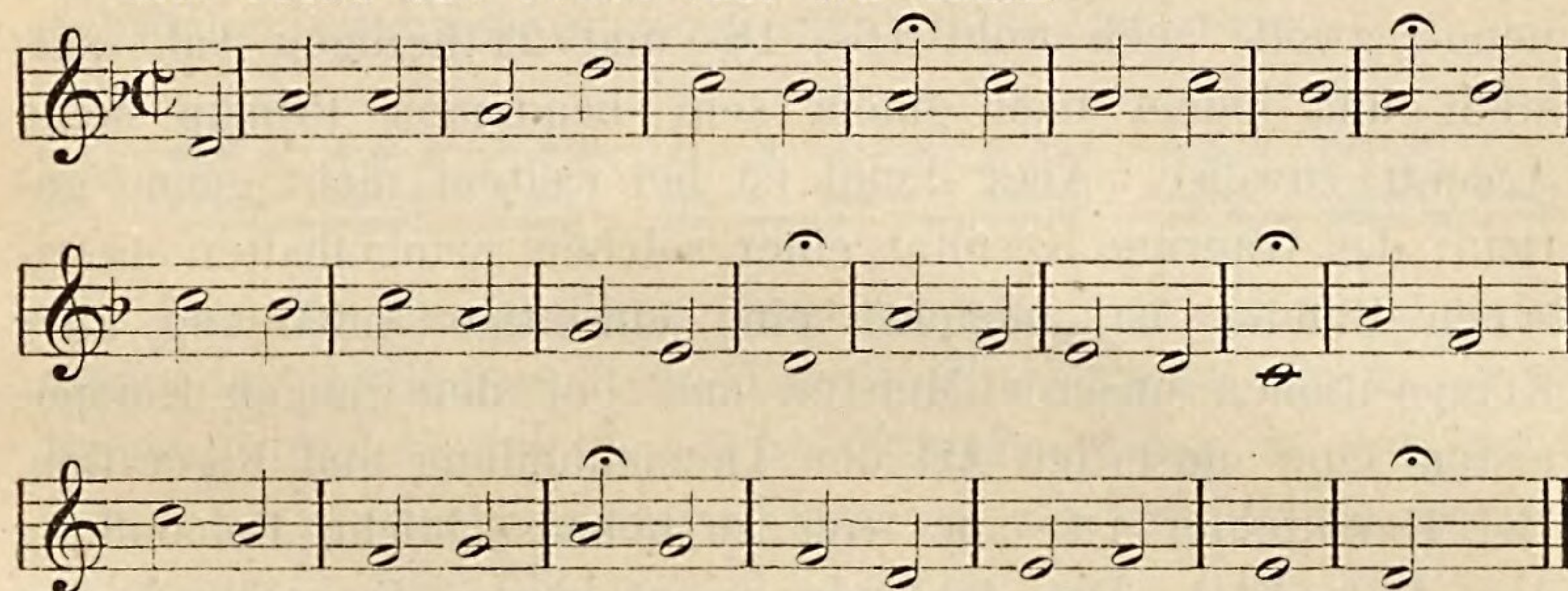
Allein Gott in der Höh sei Ehr'.



Erhalt uns Herr bei deinem Wort.



Mit Fried und Freud fahr ich dahin.



Weitere Aufgaben (mit Zugrundelegung derselben oder anderer Chormelodien):

- 1) Cantus firmus im Sopran; Alt und Tenor in Viertelbewegung, Bass fortlaufend in Achteln (fleissig zu üben).
- 2) Cantus firmus im Tenor; Bass in Vierteln, Sopran und Alt sich ergänzend in Achtelbewegung (ebenfalls sehr wichtig).
- 3) Cantus firmus im Bass; die drei Oberstimmen sich ergänzend in Achtelbewegung.

§ 44. Metrik. Rhythmik. Phrasirung.

Wenn auch die Lehre von den metrischen und rhythmischen Verhältnissen der Musik eine ausführlichere Darstellung erfordert und so gut wie die Harmonielehre für sich abgehandelt werden muss, wenn nicht der bisherige Schlendrian beibehalten werden soll, dass der Schüler nur in der Elementarmusiklehre einige oberflächliche Andeutungen erhält und in der freien Komposition mehr oder weniger sich selbst überlassen bleibt, so halte ich es doch für angezeigt, um die Arbeiten für Lehrer und Schüler interessanter zu gestalten, hier einige Bemerkungen über Metrik und Rhythmik einzuschalten unter dem Vorbehalt, in einer später folgenden besonderen Skizze

eine systematische Schule der Metrik und Rhythmik zu entwerfen.

Metrik ist die Lehre von den Taktarten und ihrer natürlichen Dynamik, Rhythmik die Lehre von der freien musikalischen Bewegung innerhalb der metrischen Schemata.

Die allgemeine Musiklehre pflegt mit der Metrik schnell fertig zu werden, indem sie einen zwei-, drei-, vier-, sechs-, neun-, zwölf- auch wohl 16-, 18- und 24theiligen Takt aufstellt und jedem nach einem sehr bequemen Prinzip seine Accente zuweist. Aber damit ist bei weitem nicht genug gethan; das traurige Resultat einer solchen mangelhaften metrischen Bildung ist zunächst eine einseitige Auffassung aller Kompositionen unserer Meister und bei den jungen Komponisten eine einseitige Art der Themenbildung und Figuration. Der Hauptfehler ist eine viel zu nebensächliche Behandlung des Auftakts. Die folgende anschauliche Darstellung der verschiedenen möglichen metrischen Bildungen möge deshalb ja recht eingehend studirt und beherzigt werden.

Das Wesen des Metrums (Taktes) ist die Zerlegung der einander folgenden Töne in übersichtliche Gruppen durch stärkere Hervorhebung einzelner Töne; Harmonik, Melodik und Metrik wirken zusammen bei der Bildung musikalischer Sätze, die eine kann der anderen nicht entbehren, aber jede hat ihre eigenen Bildungsgesetze, die einander gewöhnlich ergänzen aber auch manchmal einander widersprechen. Um uns zunächst über die rein metrischen Verhältnisse klar zu werden ohne Einmischung harmonischer und melodischer Elemente, denken wir uns die Taktgliederung durch Accente an der einfachsten musikalischen Bildung, der fortgesetzten Wiederholung desselben Tones in kleinen gleichen Zeitabständen:



Wie das Auge ruhelos über diese Reihe von 27 Sechszehnteln hinschweift, so würde das Ohr durch die Folge einer grösseren Anzahl unterschiedloser Töne ermüdet werden, wenn

es nicht auch ohne Verstärkung einzelner derselben versuchen würde, die Reihe durch Gliederung zu begreifen. Die Monotonie verschwindet sogleich, sobald wir Gruppen von zwei, drei oder vier dieser Töne annehmen:



und die ganze Reihe erscheint als ein mit einem Blicke übersichtlicher Organismus, wenn wir weiter gliedern:



Die drei dreitheiligen Gruppen von je 3 Tönen sind auf einmal zu übersehen ($^{27}_{16}$ -Takt). Hier haben wir in einem Beispiele Anfang und Ende der Taktgliederung, in der ersten Form die metrische Formlosigkeit, in der letzten die komplizierteste metrische Bildung.

Die gesamte Auffassung metrischer Verhältnisse dreht sich um die beiden Zahlen 2 und 3; 4 ist $2 \cdot 2$, 6 ist $2 \cdot 3$ oder $3 \cdot 2$, 8 ist $2 \cdot 2 \cdot 2$, 9 ist $3 \cdot 3$, 12 ist $2 \cdot 2 \cdot 3$ oder $2 \cdot 3 \cdot 2$ oder $3 \cdot 2 \cdot 2$ etc. 5 ist kaum noch direkt fassbar, 7 und andere Primzahlen gar nicht mehr. Der Apparat ist also ein ziemlich einfacher.

Natürlich kann im musikalischen Kunstwerk die Gliederung nicht dem Belieben des Hörenden überlassen bleiben, der Komponist schreibt dieselbe durch Taktzeichen und durch Zusammenziehung der kleinen Notenwerthe in Gruppen vor, und der ausübende Tonkünstler (Instrumentist oder Sänger) markirt die Gliederung für den Hörer durch Accente. Sofern es auf nichts anderes ankäme, als eine Tonreihe verständlich zu gliedern, würde der Vortrag eines $^{27}_{16}$ Taktes jederzeit korrekt gegeben sein durch Markirung der dreifachen Gliederung durch dreierlei Accente, den stärksten für den ersten Ton von 27, den zweiten für den ersten von 9 und den dritten für den ersten von 3 Tönen:



In der That ist das das Schema, nach dem die Taktarten von der allgemeinen Musiklehre abgehandelt werden. Wehe aber der Musik, die so schablonenhaft zerstückt wird! Ganz so einfach ist die Sache nämlich in Wirklichkeit doch nicht.

Nehmen wir von den einfachsten Taktarten unsern Ausgang, so kann die Gliederung nach 2 und 3 Tönen bereits verschiedenartige Gestalten aufweisen, sofern der erste oder zweite oder bei dreitheiliger Gliederung der dritte Ton der sein kann, welchem das Hauptgewicht, der Accent, beigemessen wird. Accent ist eigentlich ein unrichtiger Ausdruck; er ist hergenommen von der poetischen Metrik und bedeutet Betonung (*accentus* = *adcantus*), d. h. eine Silbe, welche mit stärkerer Tongebung gesprochen wird, während die nicht accentuirten Silben für tonlose, d. h. sehr leicht betonte gelten. Einen fortgesetzten Wechsel accentuirter und nicht accentuirter Töne, der dem durch die kurze Wortbildung der Sprache bedingten Wechsel stark und schwach betonter Silben entspräche, giebt es aber in der Musik nicht; er ist zwar ausnahmsweise möglich, aber keineswegs so die Grundregel, wie bei der Sprache. Die Übertragung der Gesetze der poetischen Metrik auf die musikalische muss daher mit grosser Vorsicht geschehen. Worte von sechs Silben sind schon ziemlich selten, Tonfiguren von 6 Tönen aber etwas ganz gewöhnliches; jene haben meist drei oder gar noch mehr Accentsilben (z. B. „Oberdominante“), diese selten mehr als einen accentuirten Ton.

Bezeichnen wir den Ton, welcher den dynamischen Schwerpunkt des Taktmotivs bildet mit $\bar{\cdot}$, die andern (leichten) Töne mit $\smile$, so ist der zweitheilige Takt entweder

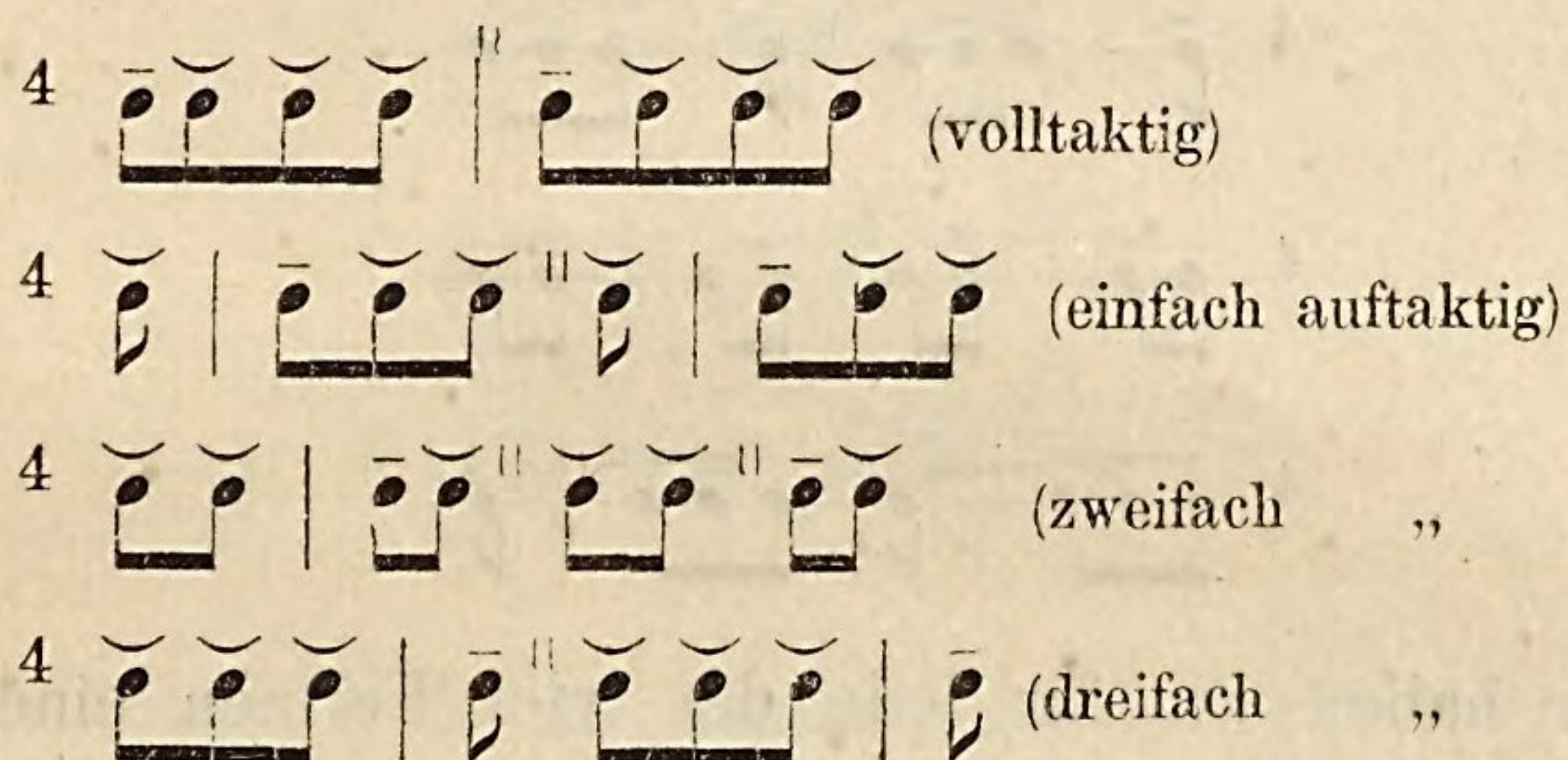
$$2 \quad \bar{\cdot} \quad \smile \quad | \quad \bar{\cdot} \quad \smile \quad | \quad \text{etc.} \quad (\text{volltaktig})$$

oder der Taktstrich geht mitten durch ihn hindurch:

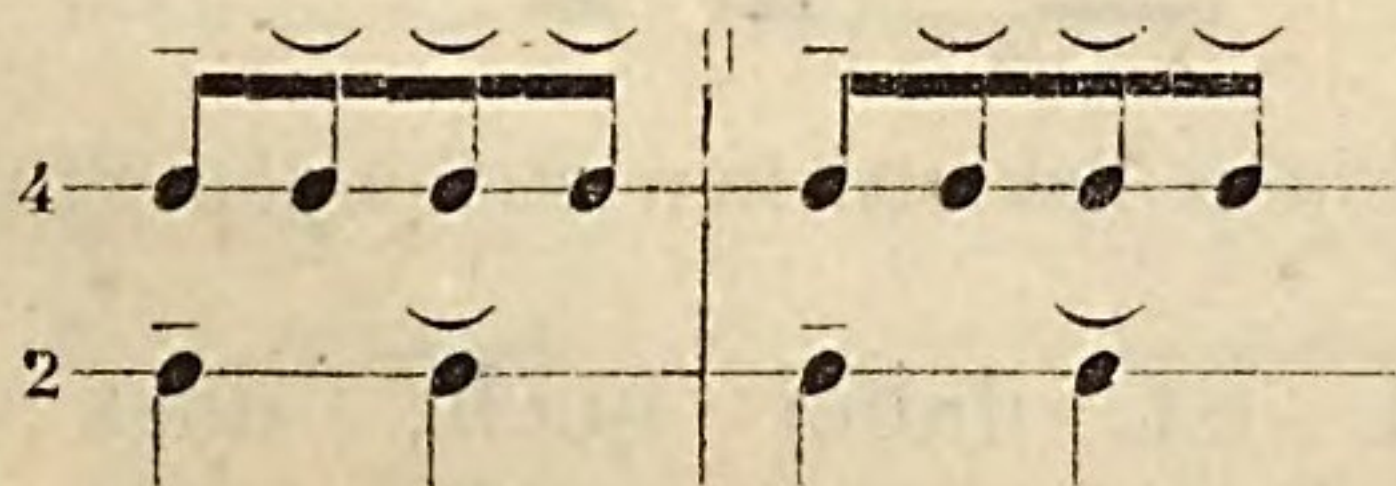
$$2 \quad \smile \quad | \quad \bar{\cdot} \quad | \quad \smile \quad | \quad \bar{\cdot} \quad | \quad (\text{auftaktig})$$

Der rein zweitheilige Takt ist aber sehr selten. Die mit C ($2/2$), $2/4$, $2/8$ bezeichneten Taktarten sind bei näherer Be-

trachtung vielmehr gewöhnlich viertheilige Takte, d. h. der zweitheilige Takt ist weiter durch 2 untergetheilt, der $\frac{2}{2}$ Takt (Allabreve) bewegt sich in Vierteln, der $\frac{2}{4}$ Takt in Achteln, der $\frac{2}{8}$ Takt in Sechzehnteln. Dadurch wird er aber sogleich mehrgestaltig; da die dynamische Hauptnote immer die erste auf den Taktstrich folgende bleibt (d. h. da der Taktstrich immer vor die dynamische Hauptnote gesetzt wird), so erhalten wir nun vier verschiedene Formen:

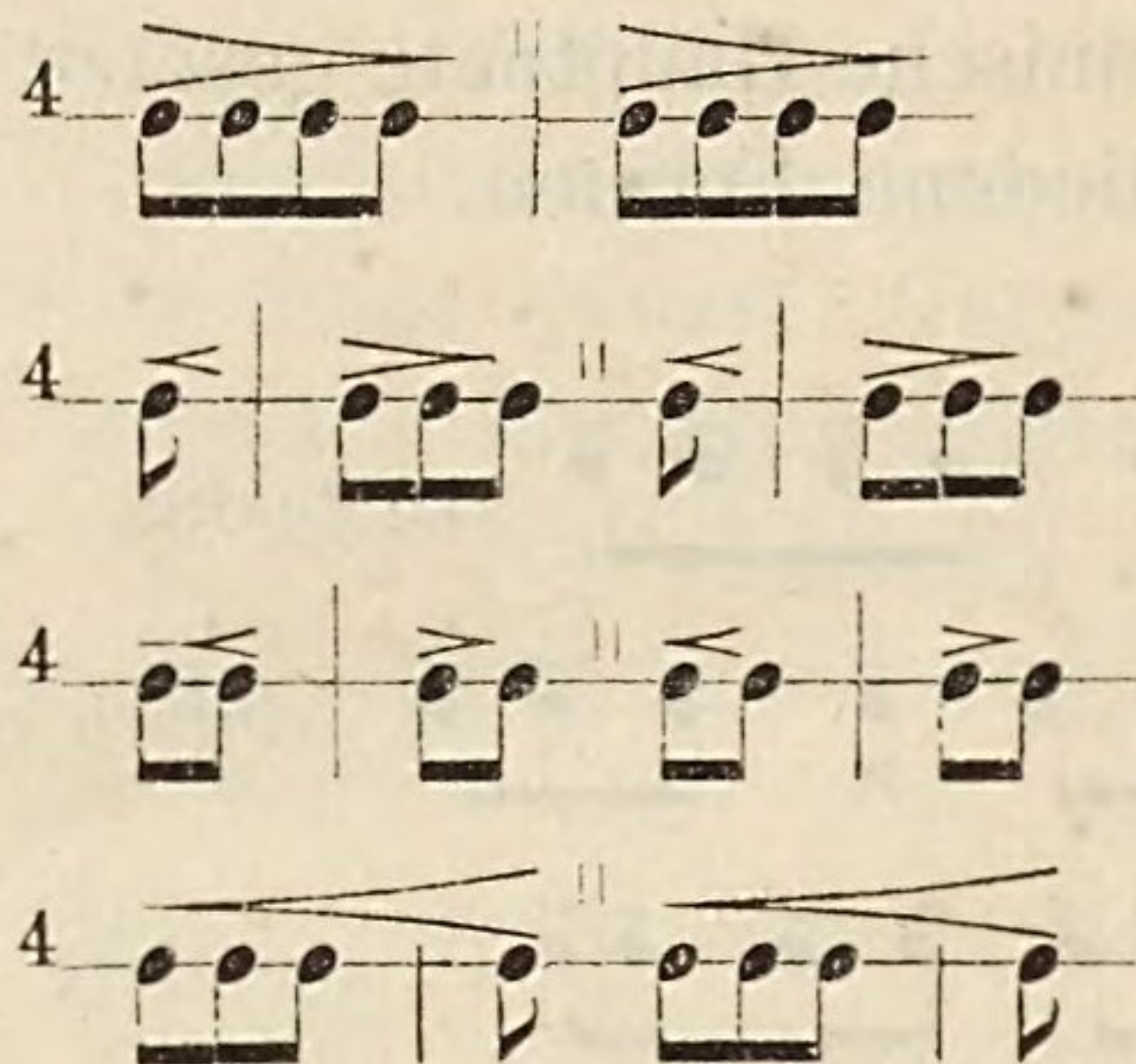


Das alte Märchen, dass im viertheiligen Takte das dritte Achtel einen Nebenaccent erhält, entspringt einer Verwechselung metrischer und rhythmischer oder gar melodischer Verhältnisse; da nämlich die Akkordfortschreitungen regelmässig langsamer geschehen als die melodischen Fortschreitungen (Figurationen), so vertreten häufig die Fortschreitungen der den Akkord angehenden Stimmen den zweitheiligen Takt, während die Figuration viertheilige Takte aufweist:



Die Fortschreitungen der langsamer bewegten Stimmen verleihen dann allerdings den dritten Achteln grösseres Gewicht, aber nicht dynamisches, sondern harmonisches; dagegen hat man bisher gar nicht bemerkt, dass alle auftaktigen Taktarten bis zur dynamischen Hauptnote crescendo laufen, und wenn diese nicht selbst die letzte ist, von ihr bis zu Ende decrescendo. Das Anwachsen und Abnehmen der Tonstärke

ist das, was die Tonfigur, welche nicht wie das Wort aus von einander durch Konsonanten abgetrennten Vokalen, sondern aus völlig zusammenhängenden Tönen besteht, an Stellen der accentuirten und accentlosen Silben zu setzen hat. Die vier Arten des viertheiligen Taktes müssen daher genauer so bezeichnet werden:



d. h. hier haben wir für jede der vier Formen eine andere dynamische Schattirung, während nach dem alten Betonungsschema eine ausfiel wie die andere:



(Vgl. die hier zwischen den Taktstrichen stehenden Stücke mit den obigen).

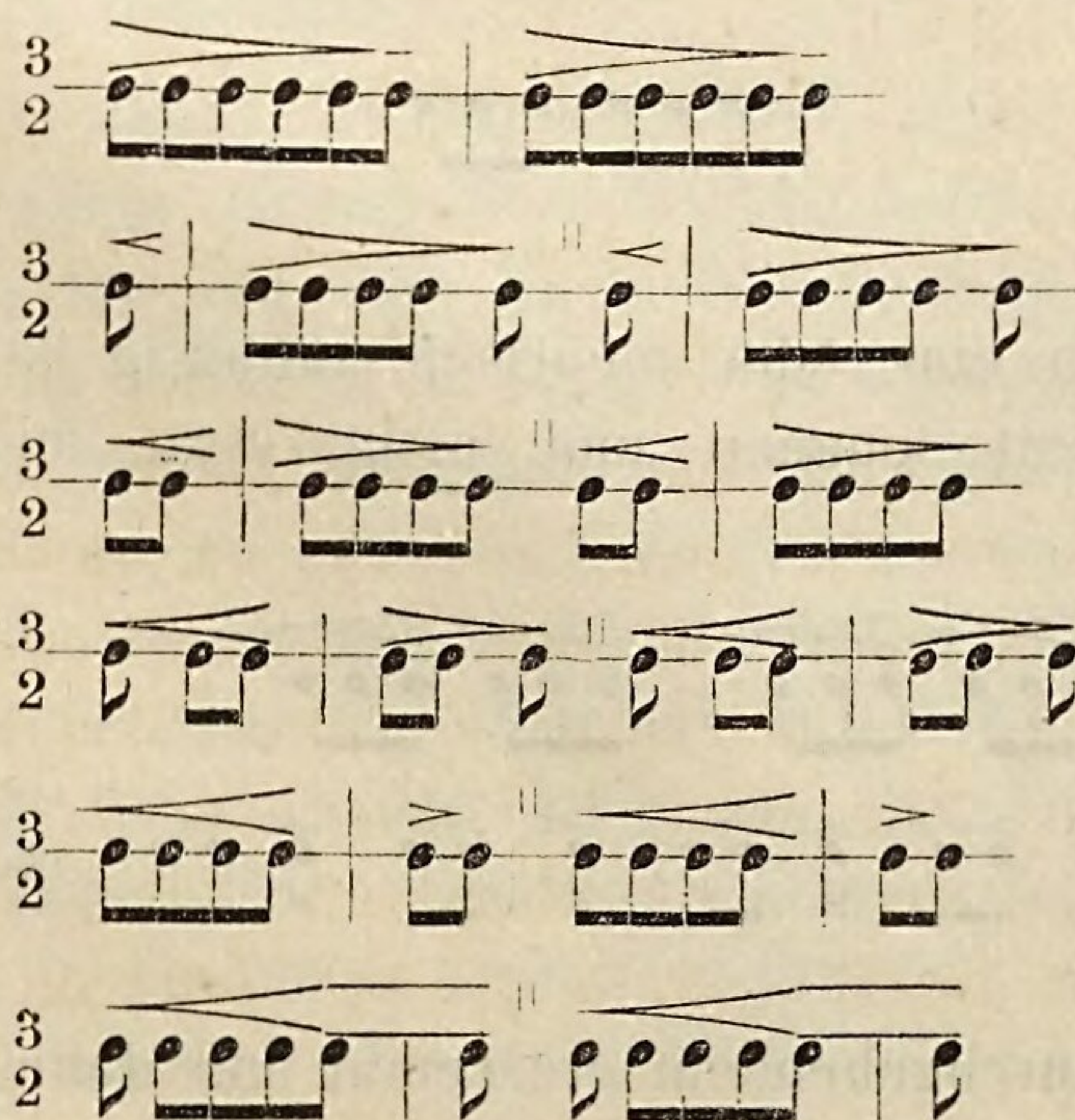
Zu bemerken ist dabei noch, dass die das Taktmotiv beginnende Note (bei den auftaktigen die erste unter dem crescendo-Zeichen) nicht so leicht ist wie die ihr vorausgehende das Taktmotiv endende (die letzte Note unterm diminuendo-Zeichen), ausgenommen natürlich den Fall, dass die Schlussnote des Taktmotivs die Hauptnote ist. Der durchaus verschiedene Werth der verschiedenen Formen für die Auffassung ist direkt anschaulich; je grösser die Zahl der Auftakts-einheiten, desto mehr treibt das Taktmotiv vorwärts auf die

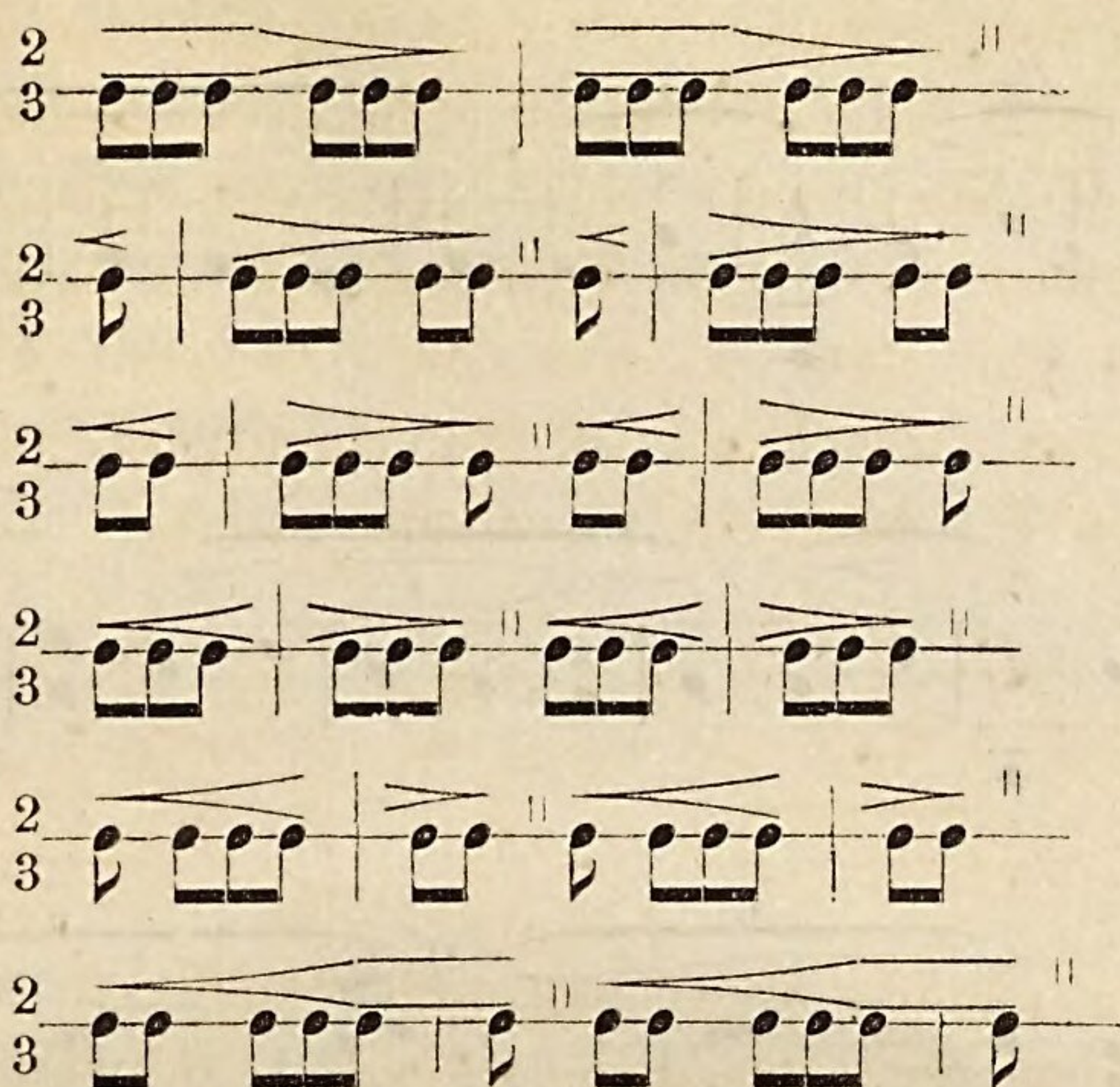
Hauptnote hin, desto aufregender wirkt es, während das volltaktige Motiv ruhig verläuft. Hiernach ist leicht ersichtlich, warum der rein zweitheilige Takt selten sein muss: weil er zu wenig dynamische Schattirungsfähigkeit, zu wenig Leben hat. Dem Choral ist diese Taktart angemessen; denn ihm muss leidenschaftslose Ruhe eigen sein.

Die natürliche Dynamik der dreitheiligen Taktarten ist:



Die letzte Note im diminuendo ist sehr leicht und wird oft verkürzt (♪ ♪), während die erste im crescendo natürlich voll auszuhalten und bei der Singstimme und Instrumenten mit biegsamem Ton anwachsend zu geben ist. Dem Klavier ist das crescendo des ausgehaltenen Tones versagt, es ersetzt daher den crescendo gedachten Ton durch einem etwas stärkeren. Die Unterzweiteilung des dreitheiligen Taktes (Achtelbewegung in $\frac{3}{4}$ Takt) ergibt folgende Bildungen:





Man würde aber wieder sehr fehl gehen, wollte man stets nach diesem immerhin vielgestaltigen Schema den sechsteiligen oder zu zwei und zwei Takten gegliederten dreitheiligen Takt betonen. Die metrischen Verhältnisse der lebendigen Musik lassen sich nicht mit ein paar Redensarten oder Hausregeln abthun; die bisherige Behandlung der musikalischen Metrik ist so unsagbar unzulänglich, dass sie auch nicht für das einfachste Musikstück, etwa für einen Walzer von Gungl oder Strauss ausreicht, geschweige gar für einen Beethovenschen Sonatensatz.

Man darf nämlich nicht vergessen, dass die einfachen Taktarten wirkliche Existenzberechtigung haben und nicht nur dazu da sind, um von den Theoretikern aufgestellt, in der Praxis aber von grösseren Bildungen verschlungen zu werden; die oben aufgestellten Vortragsweisen der einfachen Taktarten haben vielmehr so gut praktische Bedeutung, wie die eben angedeuteten der zusammengesetzten Taktarten und Taktgruppen. Der Komponist verfügt frei über die verschiedenen möglichen Bildungen und ist durchaus nicht an das Festhalten einer einmal gewählten Form gebunden, sondern geht wiederholt aus einfachen in zusammengesetzte Taktarten über, wie z. B. Beethoven im Menuett der ersten Klaviersonate (op. 2, I):

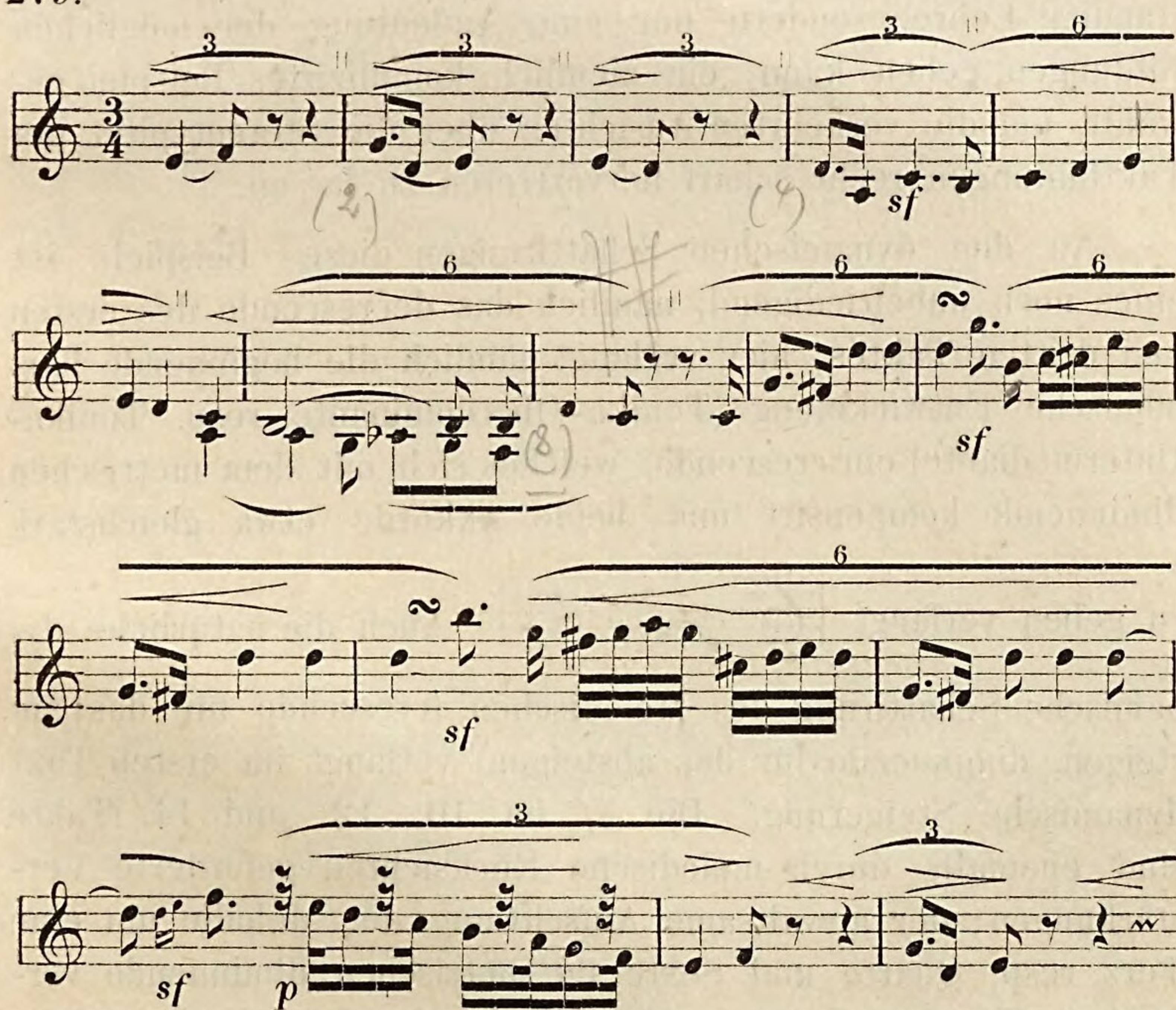
278.



Ob eine einfache oder zusammengesetzte Taktform oder Taktgruppe vorliegt, ist gewöhnlich nur durch unbefangene Prüfung der melodischen Gestaltung zu erkennen, da wir ein Zeichen für die Phrasirung leider nicht haben (es wäre uns wahrhaftig ebenso nöthig wie der plumpe Taktstrich); doch wird das unverdorbene musikalische Gefühl selten das rechte verfehlen. In vielen Fällen hat aber auch der Komponist durch *sf* oder $>$ die dynamische Hauptnote und durch $<$ und $>$ die rechte Schattirung angedeutet. Ein alter, fest eingewurzelter Irrthum in der Darstellung der musikalischen Metrik ist der, dass eine einmal gewählte Auftaktigkeit oder Volltaktigkeit obligatorisch sei für einen ganzen Satz oder einen Theil, ein Thema eines solchen. Diesem Irrthum entspringt die Bestimmung, dass einem Auftakte zu Anfang des Satzes ein unvollständiger Takt am Schluss zu entsprechen habe. Mit dieser der Praxis widersprechenden Bestimmung glaubten die Theoretiker die Bedeutung der auftaktigen Bildungen genügend hervorgehoben zu haben, unterliessen es, dieselbe durch die Tonstücke zu verfolgen und verschuldeten damit, dass in der Praxis trotz des Auftaktes volltaktig aufgefasst zu werden pflegt. Ein unvollständiger Takt am Schluss ist nur nothwendig, wenn von einem Auftakt

an repetirt werden soll; er ist beim wirklichen Schluss nur richtig, wenn die letzten Taktmotive auftaktig sind. Eine ganz besonders häufige Bildung ist ferner die, dass volltaktig beginnende Tonstücke nach wenigen Takten in auftaktige Formen übergehen; der mangelnde Auftakt bei Beginn des Satzes entband aber nach den angedeuteten Grundsätzen von der Annahme wirklich übergreifender (auftaktiger) Motive. Als Beispiel für den Übergang in verschiedene Formen der Auftaktigkeit diene der Anfang des Largo der *es*-Dur-Sonate op. 7 von Beethoven:

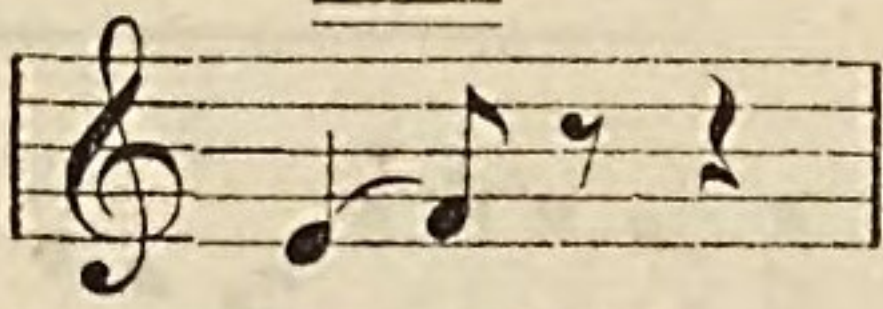
279.



Der Anfang ist völlig ruhig (volltaktig). Im 4. Takt bereitet das *sf* des zweiten Viertels bereits auf eine kräftigere Entwicklung vor; der Vorhaltston *c* tritt für *h* ein (der Accent ist daher ein harmonischer). Folgte *h* als drittes Viertel, so wäre noch die Fortsetzung der volltaktigen Bildung möglich; die Verkürzung des *h* aber zwingt, dasselbe zur folgenden

Phrase zu rechnen, die also nun auftaktig wird, und zwar ist sie doppeltaktig (sechszeitig), welche Form auch für die nächsten vier Phrasen festgehalten wird. Erst im 14. Takt treten wieder die kleinen dreizeitigen Motive ein; die nun folgende Wiederholung des Anfang muss auftaktig verstanden werden, was aber die dynamische Schattirung nicht ändert, da das crescendo auf die Pausen fällt. Von den sechszeitigen Phrasen hat die erste $\frac{1}{8}$, die zweite $\frac{1}{4}$, die dritte $\frac{1}{16}$, die vierte $\frac{5}{16}$, die fünfte wieder $\frac{5}{16}$ Auftakt; die Bedeutung der vergrößerten Auftaktigkeit als vorwärts treibend ist nach dem vorigen wohl ersichtlich. Ich habe absichtlich hier, wo ich nicht eine vollständige Lehre, sondern nur eine Andeutung der möglichen Bildungen geben kann, ein ziemlich komplizirtes Beispiel gewählt, um die verkehrten Ansichten über die Stereotypität der Taktbildungen recht scharf hervortreten zu lassen.

An den dynamischen Schattirungen dieses Beispiels ist eines noch unbefriedigend, nämlich das decrescendo des ersten und dritten Taktes; hier verlangt nämlich die beginnende harmonische Entwicklung (Tonika-Oberdominante resp. Tonika-Untermediante) ein crescendo, welches sich mit dem metrischen diminuendo kompensirt und beide Akkorde etwa gleichstark

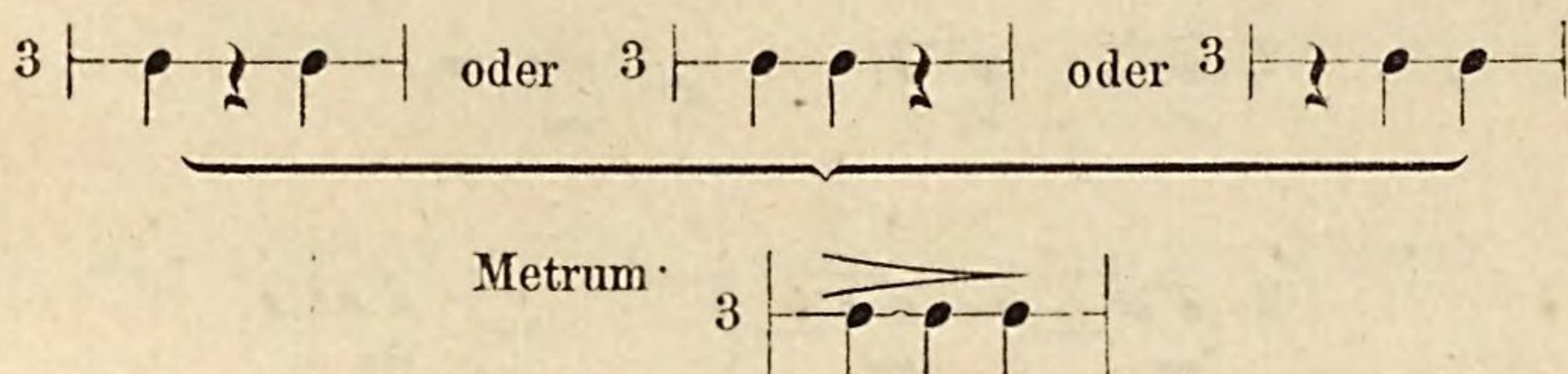
zu geben verlangt  Auch die natürliche dy-

namische Schattirung des Melodischen (crescendo für das ansteigen, diminuendo für das absteigen) verlangt im ersten Takt dynamische Steigerung. Die *sf* im 10., 12. und 14. Takte sind ebenfalls durch melodische Rücksichten geforderte Verstärkungen; der gewaltsame Aufschwung der Melodie um eine Terz resp. Quarte und Sexte im metrischen diminuendo verhindert die Ausprägung des letzteren und zwingt die Tonstärke der Hauptnote festzuhalten. Das Zusammenwirken der verschiedenen Faktoren des musikalischen Ausdrucks muss selbstverständlich die schlichte Dynamik vielfach verändern.

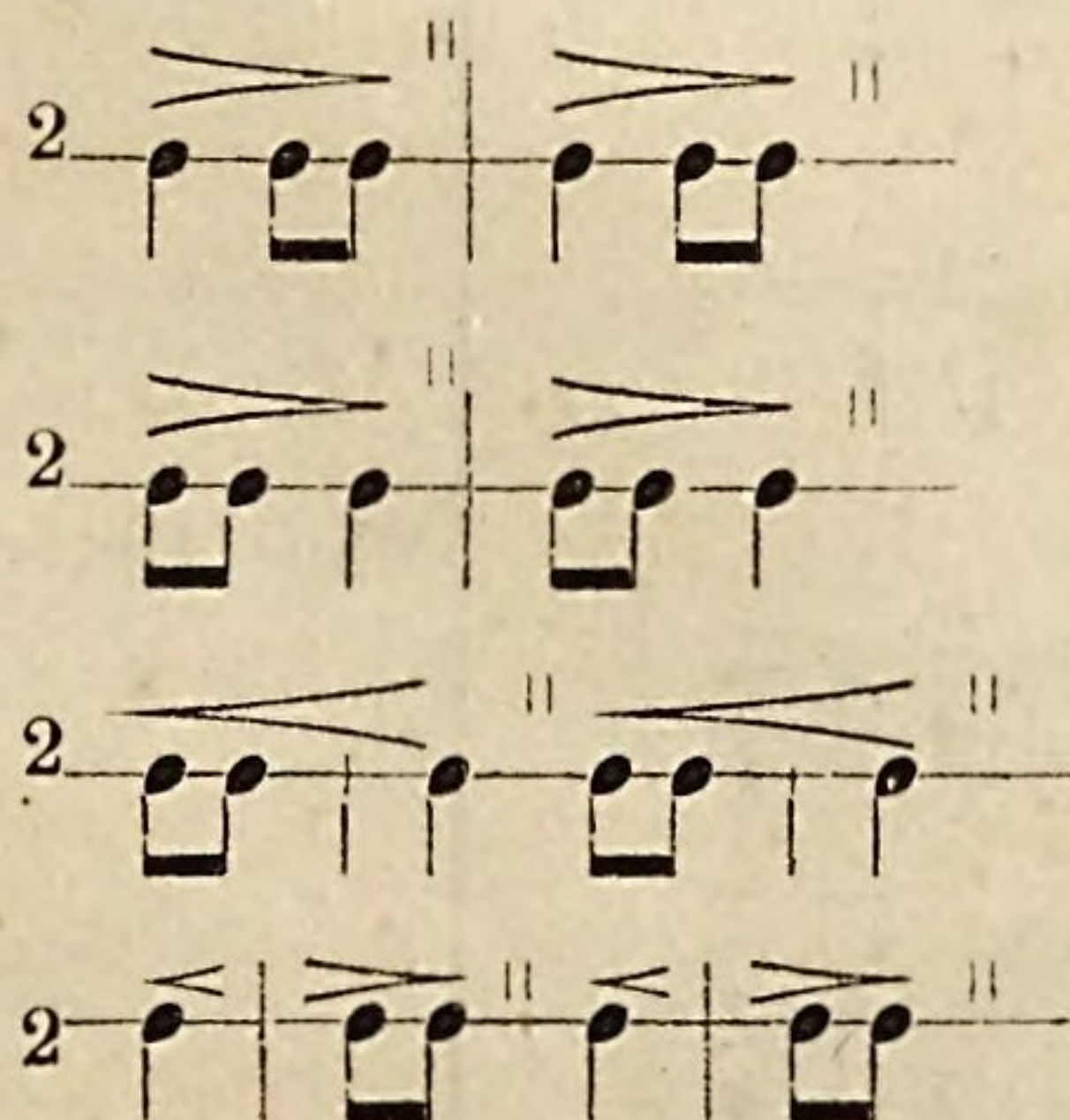
Es ist wohl nicht nöthig, auch dem 9theiligen, 12theiligen und andere noch komplizirtere Takte in ähnlicher Weise hier zu erklären wie den 2-, 3-, 4- und 6theiligen; das Prinzip bleibt

dasselbe und die Zerlegung in die einfachen Taktarten wird bei den grössern zusammengesetzten immer häufiger.

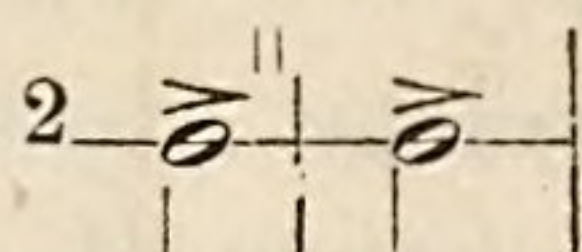
Dagegen ist es nöthig, über gewisse rhythmische Bildungen einige Worte zu sagen, welche Abweichungen vom metrischen Schema bedeuten. Ich definirte Rhythmus als die freie musikalische Bewegung innerhalb der metrischen Schemata. Diese freie Bewegung ist bald in Übereinstimmung mit den Zeiteinheiten des Metrums, bald theilt sie dieselben weiter, bald zieht sie sie zusammen, oder theilt zusammengezogene Werthe anders oder zieht untergetheilte abweichend zusammen. Die Bildungen der ersten Art sind ganz schlichte und bedürfen keiner weiteren Bemerkungen als der über das Metrum gegebenen. Zu erinnern ist nur, dass die Pause eine rhythmische und nicht eine metrische Bildung ist; das zu Grunde liegende Metrum wird durch die Pause meist nicht verändert, wohl aber ist der Rhythmus ein anderer:



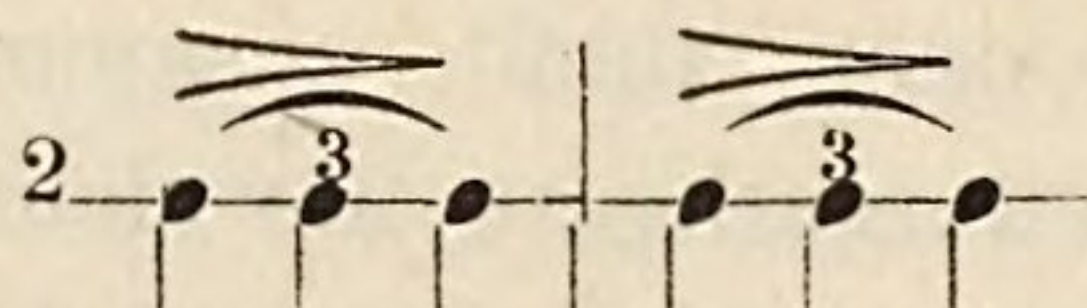
Durch Untertheilung einzelner Taktglieder (die fortlaufende gleichmässige Untertheilung sämtlicher Taktglieder giebt eine andere metrische Bildung, vgl. S. 185 und 187) entstehen die Taktrythmen:



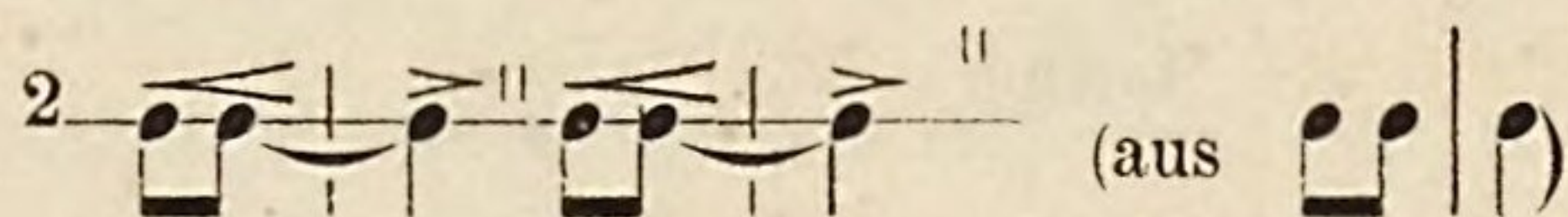
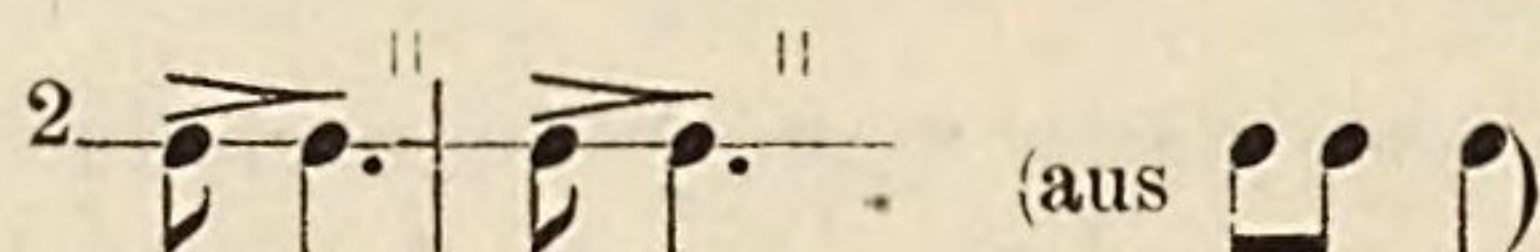
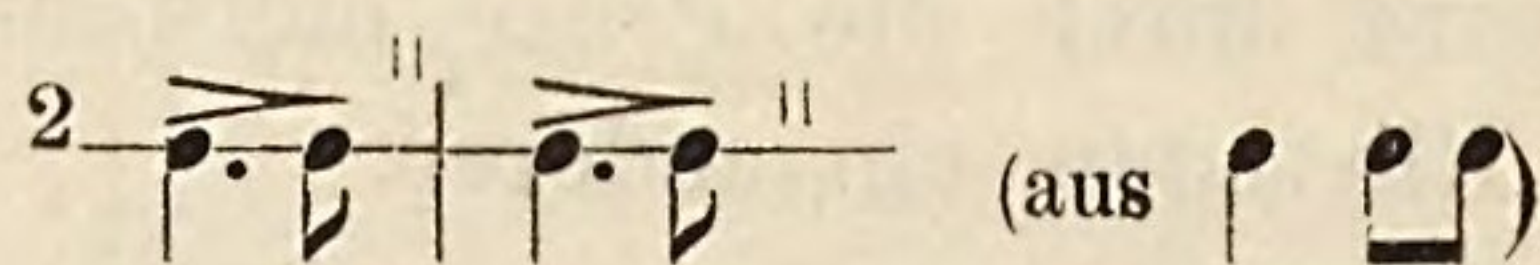
Durch Zusammenziehung vermag der zweitheilige Takt nur ein rythmisches Motiv zu geben:



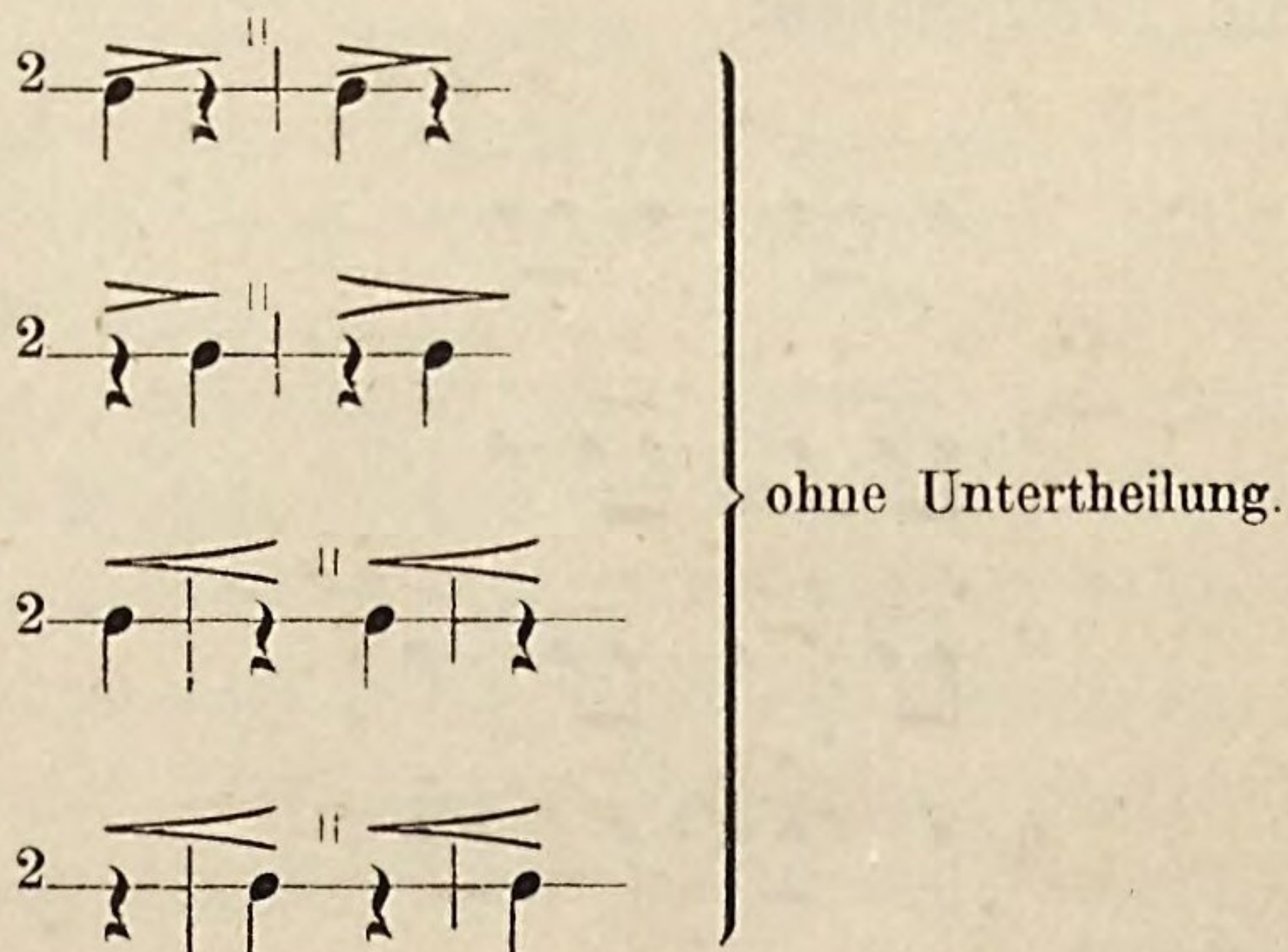
Durch abweichende Theilung des zusammen gezogenen zweitheiligen Taktes entsteht die Triole:

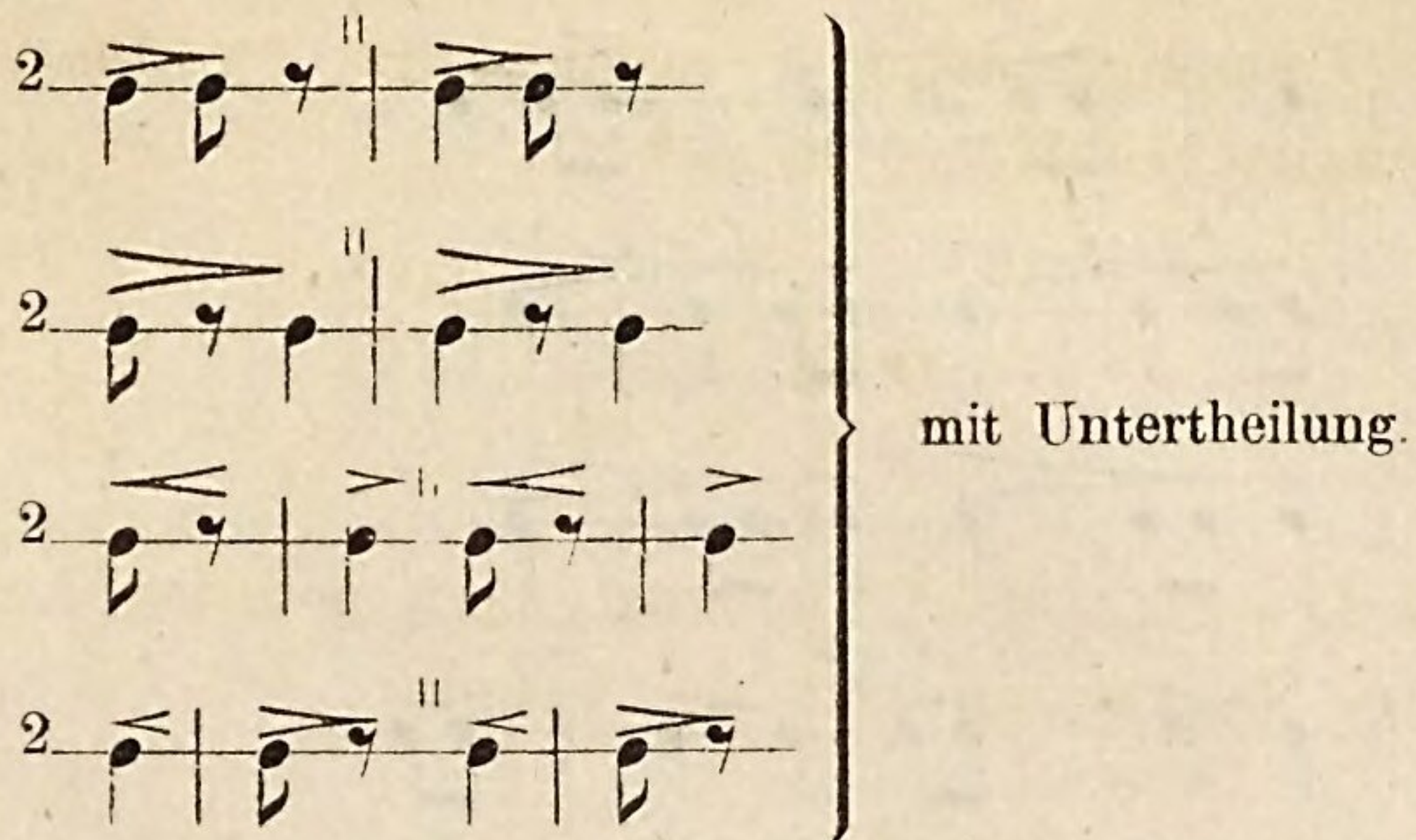


Durch abweichende Zusammenziehung des untergetheilten zweitheiligen Taktes entstehen die Bildungen:



Durch Einführung von Pausen entstehen die Rhythmen:





mit Untertheilung.



Durch abweichende Zusammenziehung bei Untertheilung eines Viertels.

aus

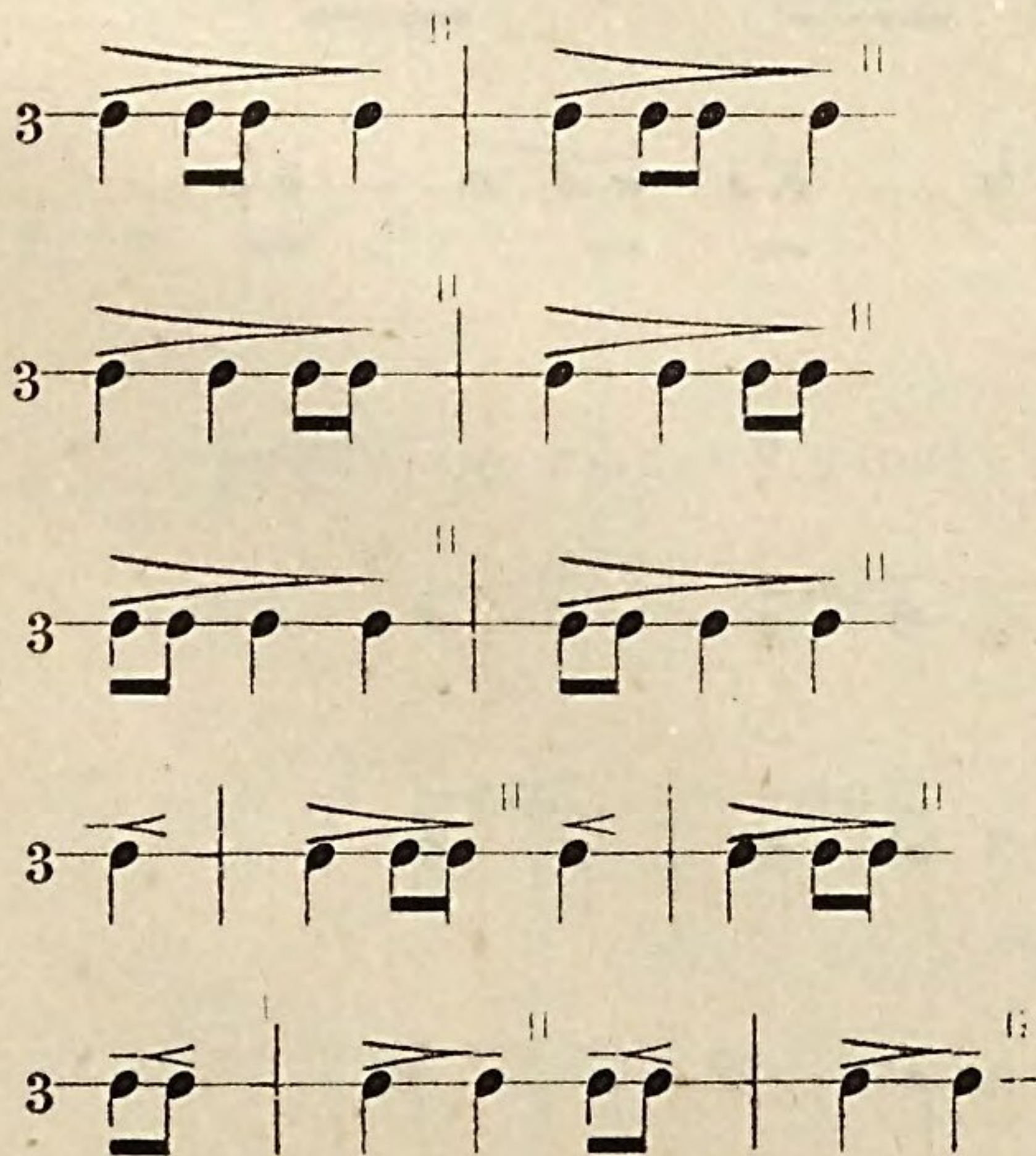
aus

aus

aus

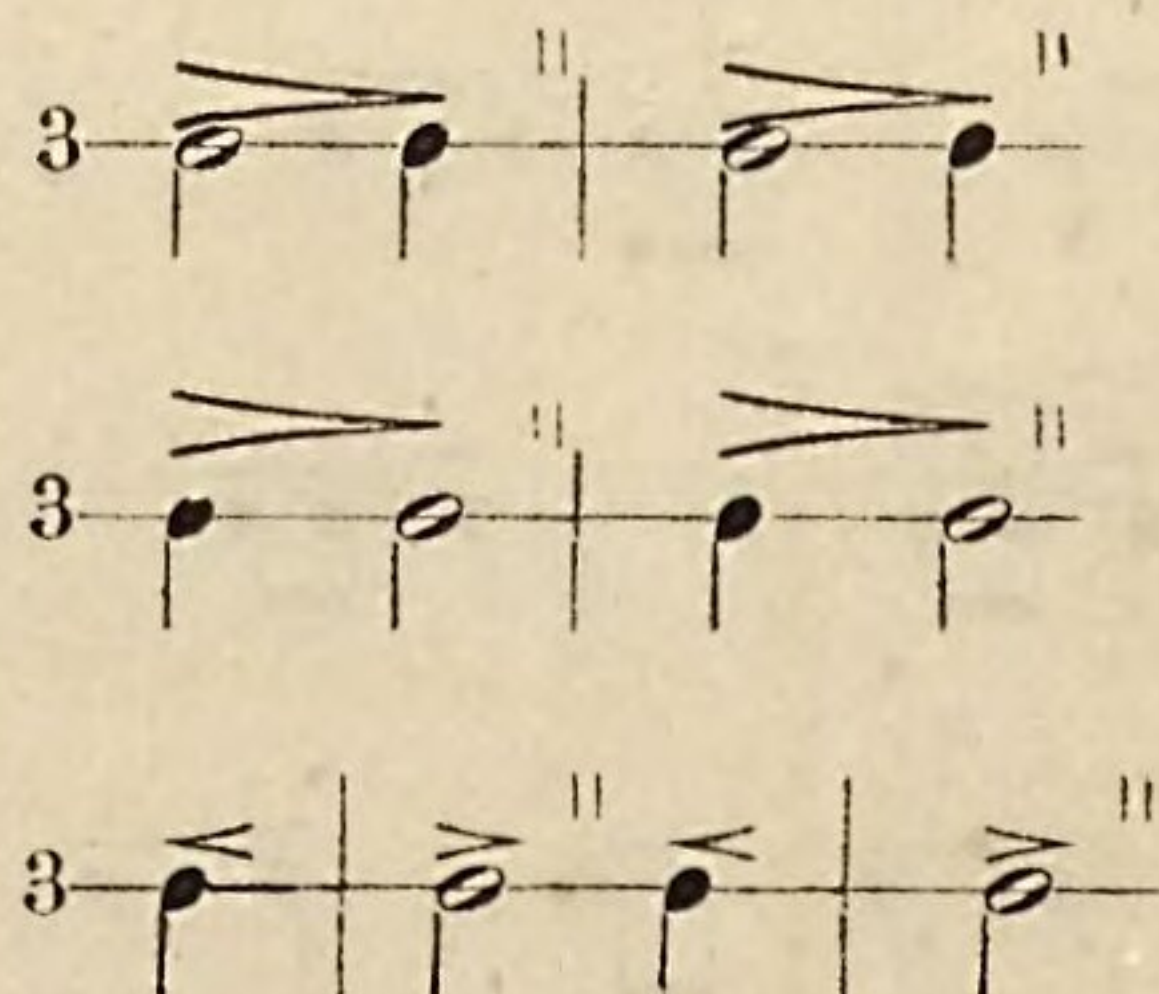
Der dreitheilige Takt ergibt folgende Rhythmen:

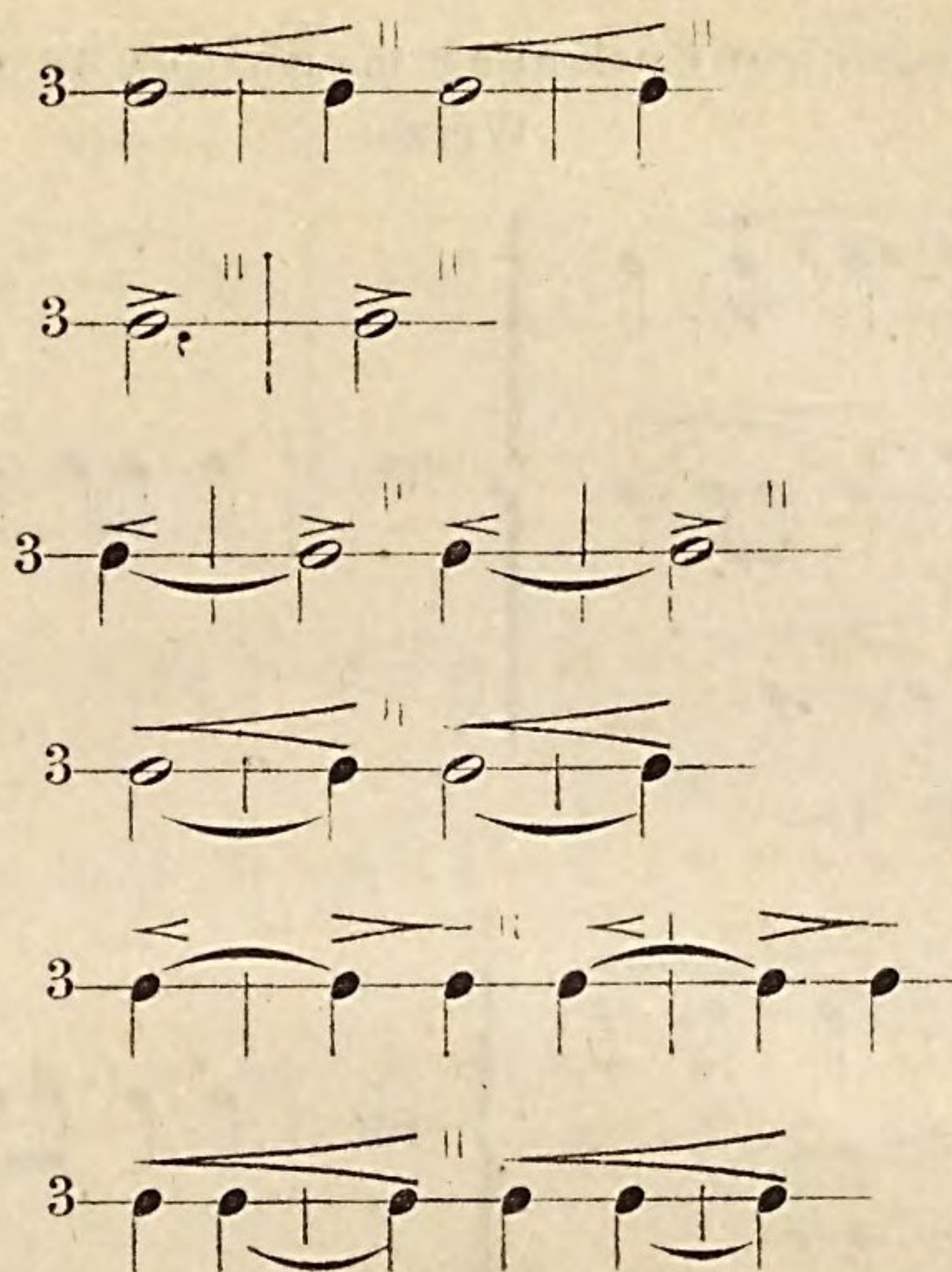
I. Durch Unterzweitheilung einzelner Werthe:



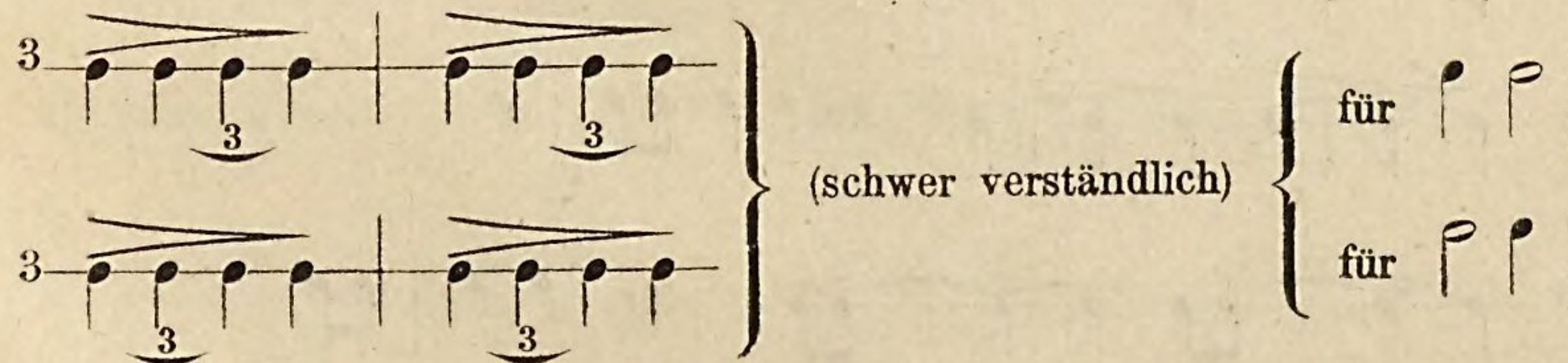
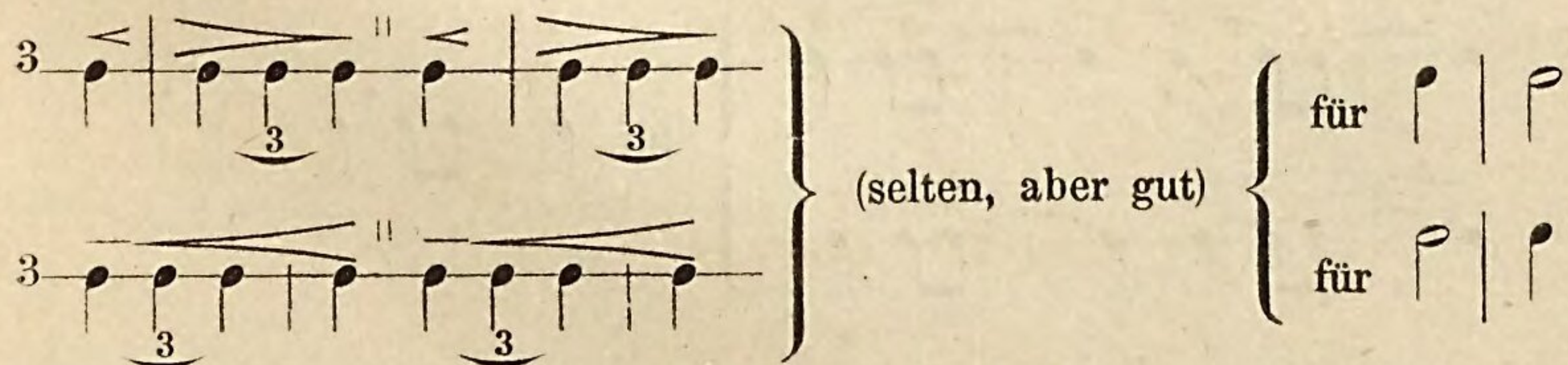
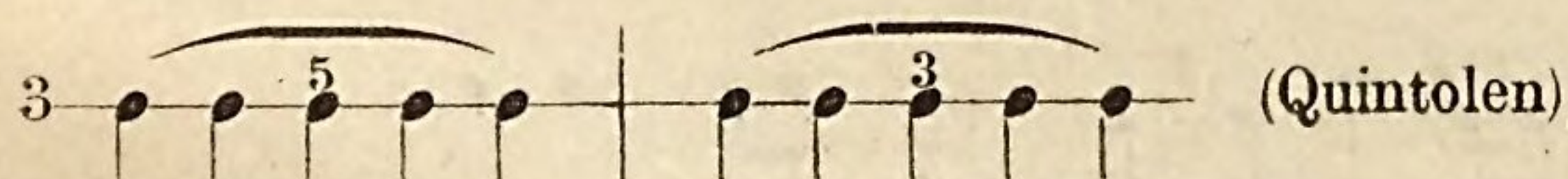
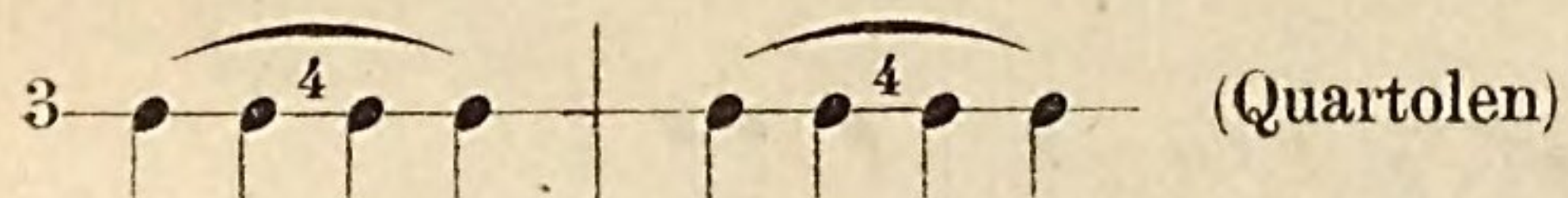
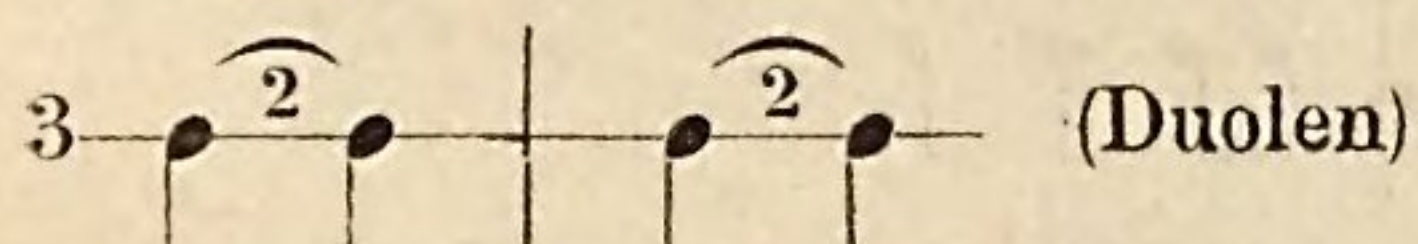


II. Durch Zusammenziehung:





III. Durch abweichende Theilung zusammengezogener Werthe



IV. Durch abweichende Zusammenziehung der untergetheilten Werthe.

Three staves of music. The first staff has a treble clef and a 3. The second staff has a treble clef and a 3. The third staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. A bracket on the right side of the first three staves is followed by the word "für:" and a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

(vgl. III. 1)

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3. The second staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. A bracket on the right side of the first two staves is followed by the word "für:" and a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3. The second staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. A bracket on the right side of the first two staves is followed by the word "für:" and a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

One staff of music. The staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. The word "für:" is followed by a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

One staff of music. The staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. The word "für:" is followed by a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3. The second staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. A bracket on the right side of the first two staves is followed by the word "für:" and a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

One staff of music. The staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. The word "für:" is followed by a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

One staff of music. The staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. The word "für:" is followed by a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

One staff of music. The staff has a treble clef and a 3. The notes are grouped with beams and slurs. The word "für:" is followed by a simplified rhythmic pattern consisting of three eighth notes.

Three staves of eighth-note triplets with accents. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second and third staves have a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

Two staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second staff has a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

Two staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second staff has a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

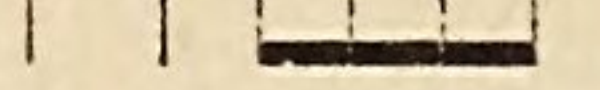
Two staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second staff has a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

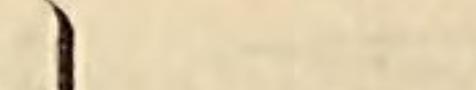
Two staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second staff has a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

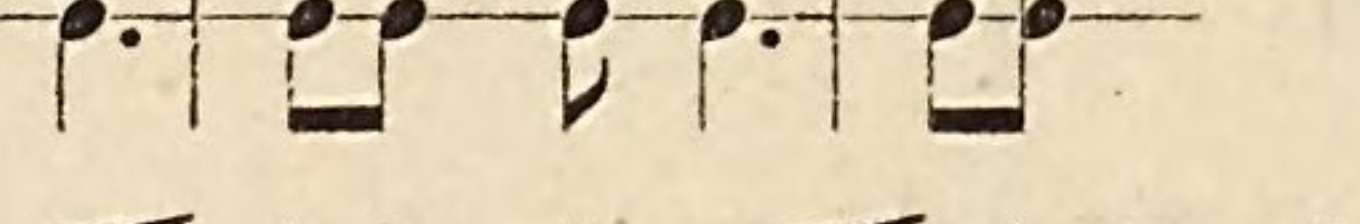
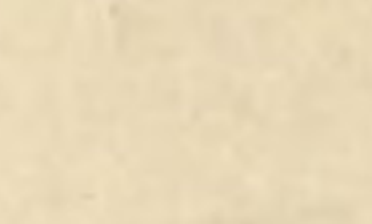
Two staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second staff has a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

Three staves of eighth-note triplets with accents and repeat signs. The first staff has a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second and third staves have a quarter note followed by two eighth notes. A brace groups them, followed by 'für:' and a simplified eighth-note triplet.

3  ||  ||

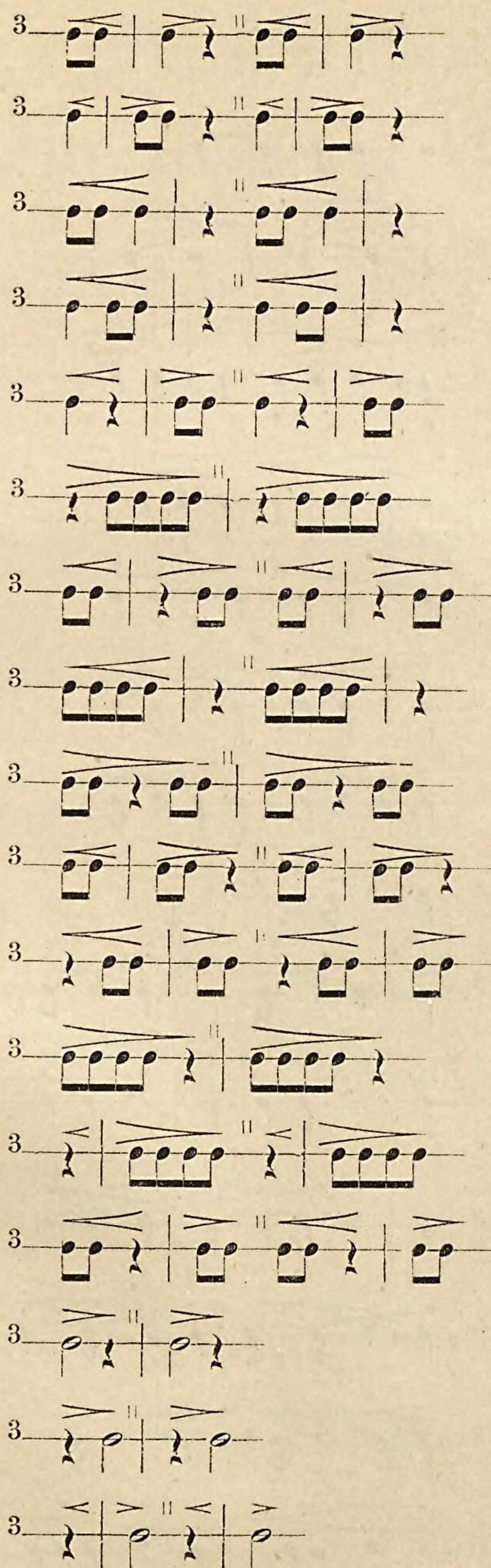
3  ||  ||

für: 

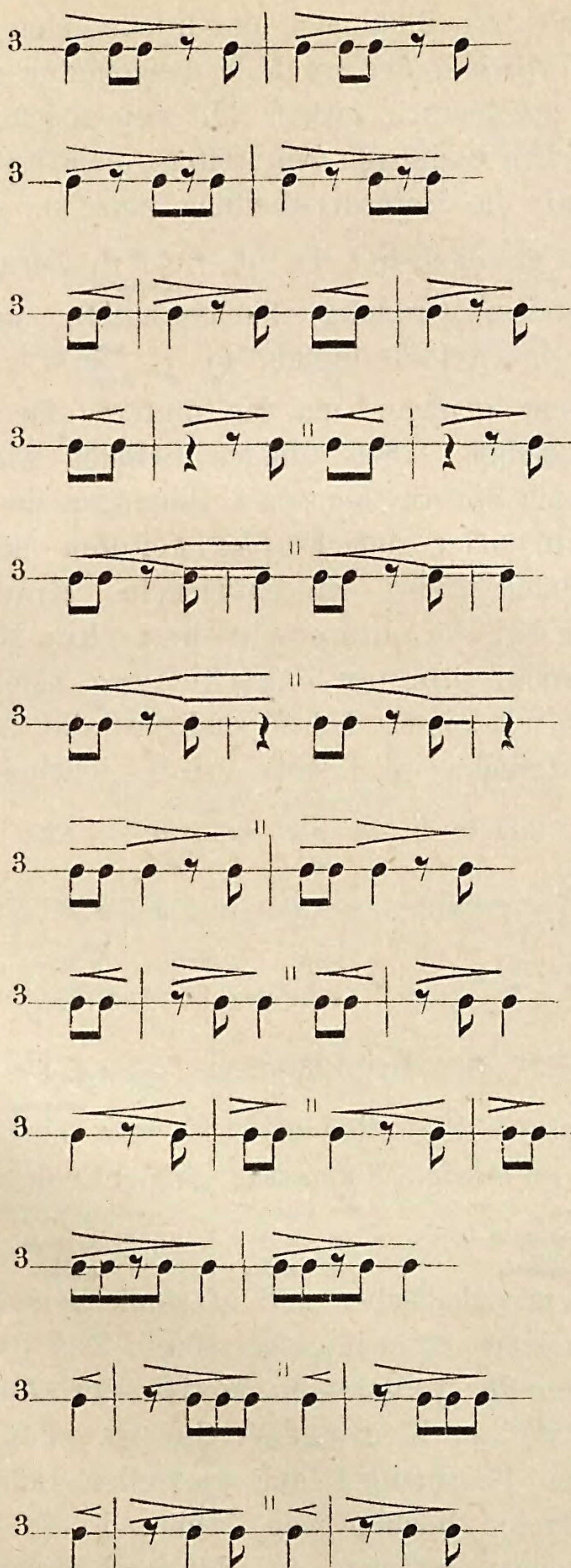
3  für: 

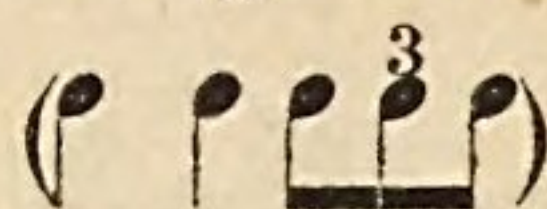
V. Mit Pausen:

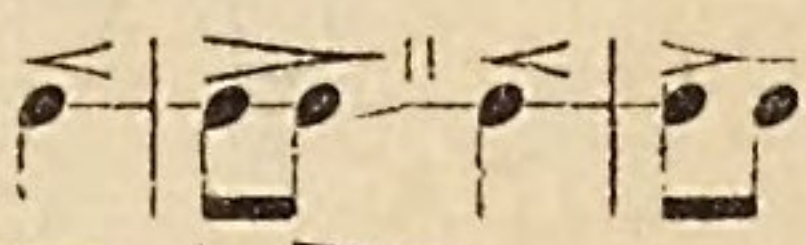
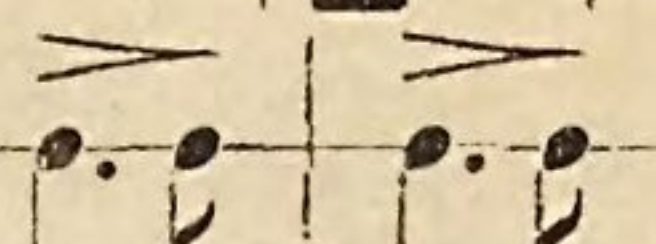
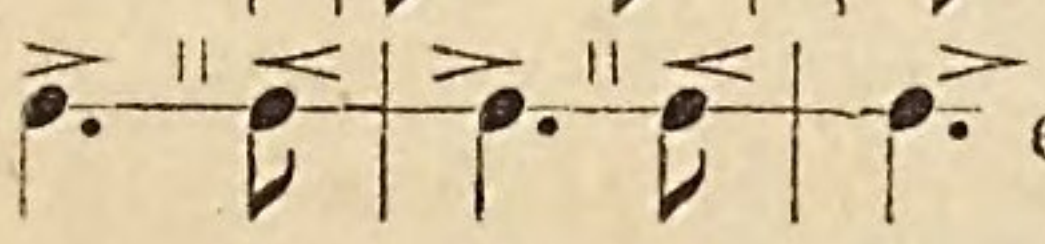
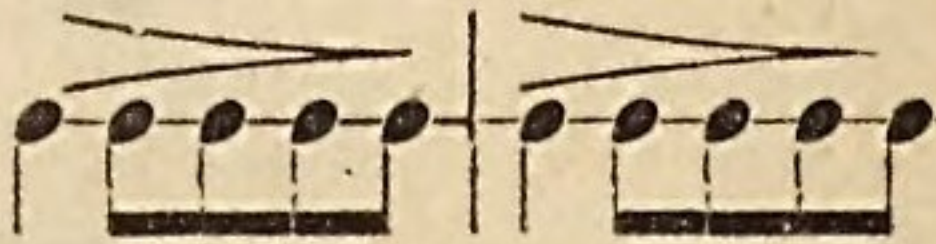
This page contains ten staves of musical notation, organized into five pairs separated by a central double bar line. Each staff begins with a '3' time signature and a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. Slurs are used to group notes across measures. The first five staves (before the double bar line) show a progression of rhythmic patterns, starting with a single eighth note and ending with a sixteenth-note triplet. The next five staves (after the double bar line) continue this progression, starting with a sixteenth-note triplet and ending with a single eighth note. The notation is clear and legible, with a consistent style throughout.





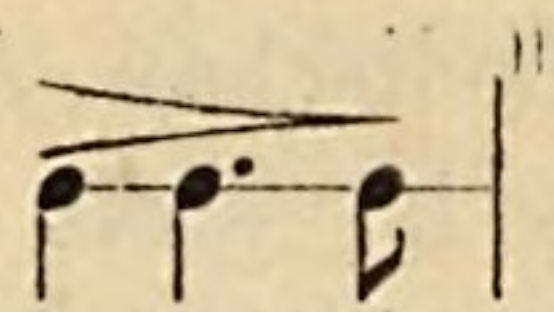
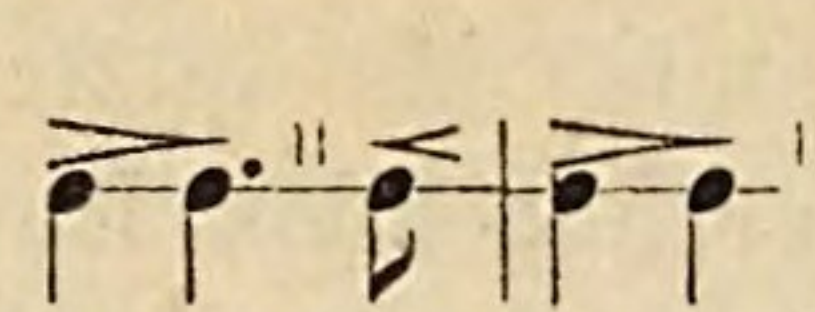
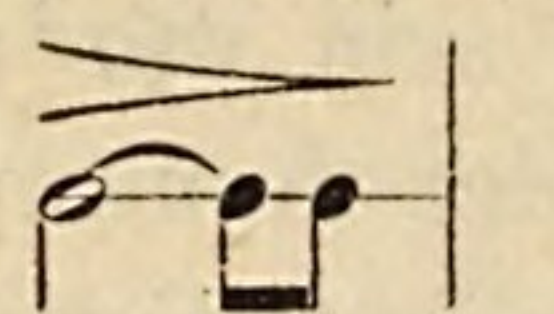
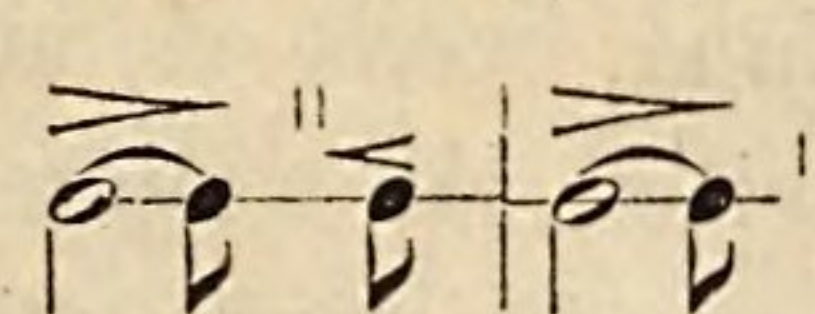
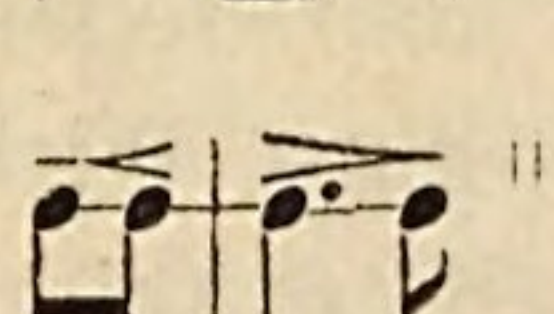
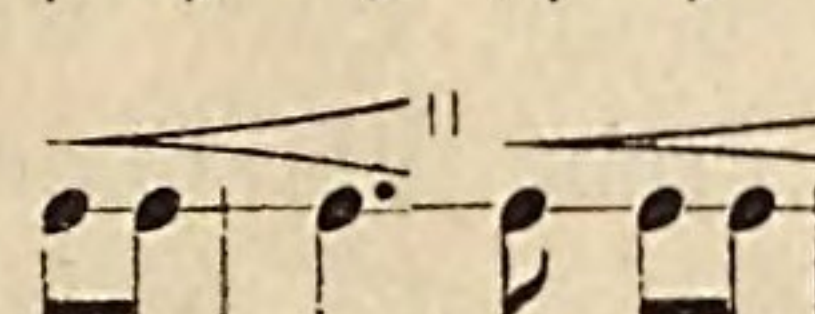
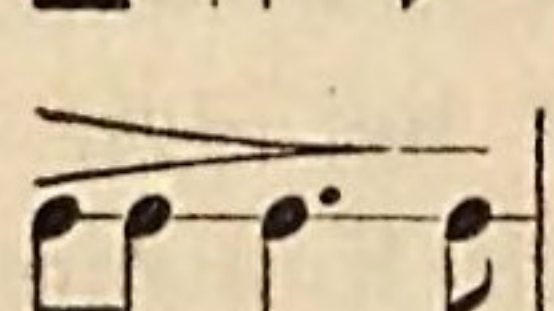
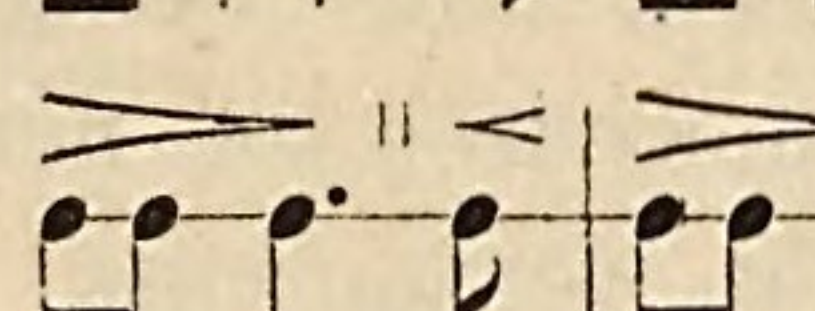
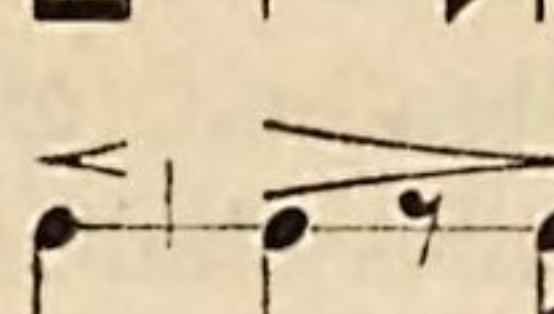
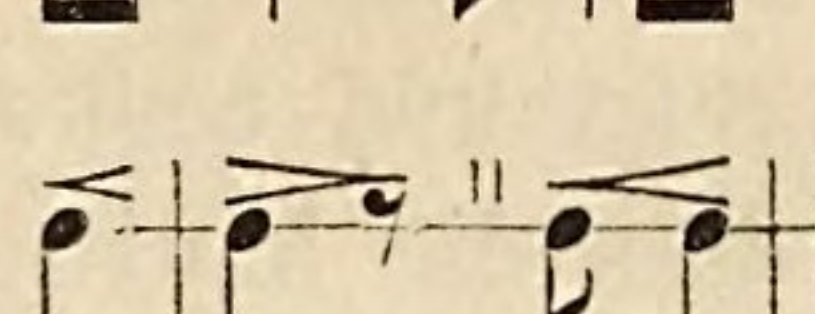
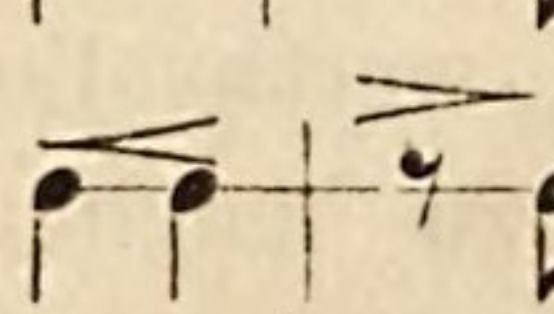
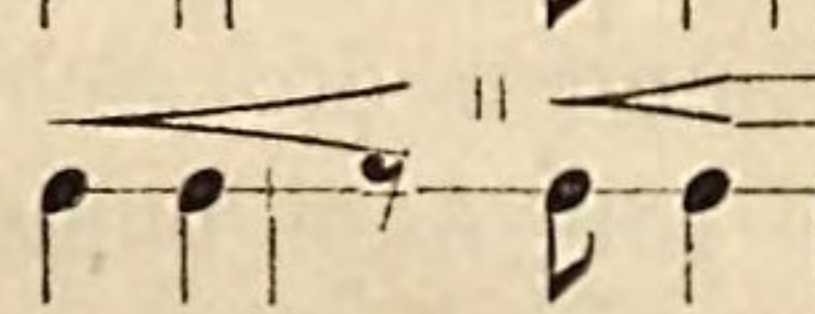


Welche Fülle von Bildungen, deren jede einen eigenartigen ästhetischen Werth hat, der durch die beigefügten dynamischen Zeichen direkt anschaulich wirkt! Mit den gegebenen ist die Zahl der möglichen Bildungen bei weitem nicht erschöpft. Vor allem fehlt ganz die Unterdreitheilung einzelner Taktglieder, die etwas ganz gewöhnliches ist () , ferner die Unterzweitheilung zweiter Ordnung (Sechszehntel), welche u. a. die Punktirung des Achtels ergibt () u. s. f. Es mag aber das gegebene genügen, um das Interesse für Metrik und Rhythmik zu beleben. Dem fähigen Schüler wird es nicht schwer fallen, sich die rhythmischen Bildungen des 4-, 6- und 9-theiligen Taktes oder zunächst die weiteren möglichen des 2- und 3-theiligen selbst zu entwickeln. Eine ziemlich grosse Anzahl der gegebenen rhythmischen Motive fügt sich schwer der gegebenen Takttheilung, nämlich alle diejenigen, welche mit einem Achtel endigen; die Untertheilung des letzten Taktgliedes weist stets auf das folgende Motiv hin und schon das einfache 2- wird lieber als

 verstanden werden und  lieber als  etc., ebenso  lieber als  etc. Bei Bildungen wie 

ist es allerdings sehr zweifelhaft, wie man sie fassen soll, wenn man die volltaktige Auffassung aufgibt, ob als:

 oder:  und es wird durchaus aus dem melodischen und harmonischen auf die richtige Phrasentheilung zu schliessen sein. Das Sträuben der Auffassung gegen die volltaktigen Motive mit Auflösung des letzten Taktgliedes in kleinere Werthe ist eine unleugbare Thatsache, deren Begründung der speziellen Lehre von der Rhythmik überlassen bleiben mag, während wir doch schon hier mit ihr rechnen müssen; das Missverhältniss verschärft sich, je mehr die endigende kurze Note isolirt steht, wie bei:

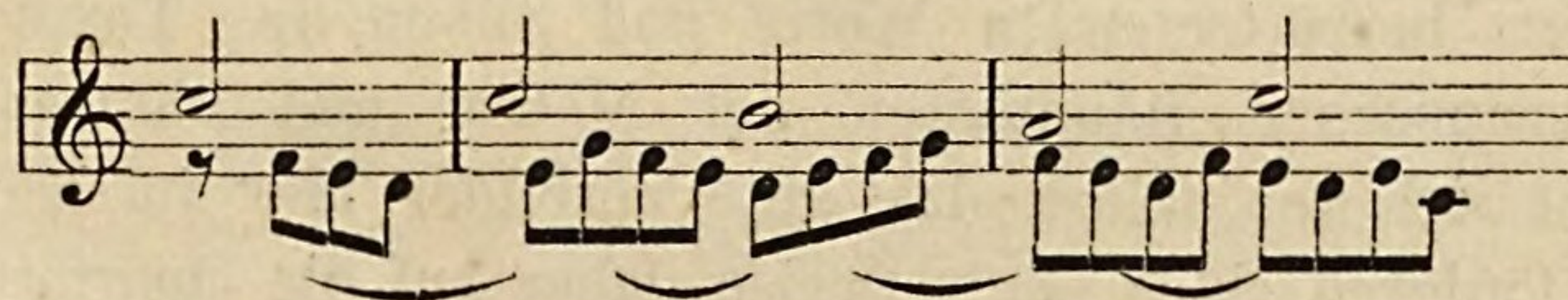
	besser: 
	besser: 
	besser: 
	besser: 
	besser: 
	besser: 

etc. etc.

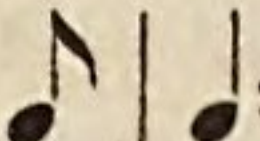
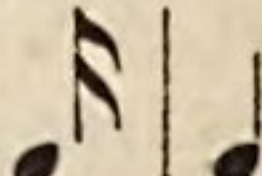
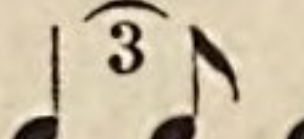
Diese Neigung zur auftaktigen Auffassung ist von höchster Bedeutung für die Figuration, da sie dieser die Rolle zuweist, die längeren Notenwerthe organisch zu verbinden. Eine Kontrapunktirung wie die folgende:

280. 

wäre nicht viel werth, weil sie weiter nichts thut, als dass sie die halben Noten der Melodie in Achtel zerlegt; von jeder halben zur andern ist im Kontrapunkt ein Sprung, das übergreifen der Auffassung von einer halben zur andern ist dadurch sehr erschwert und doch werden wir dazu geneigt sein, weil wir verlangen, dass die kurzen Noten des Kontrapunkts zur folgenden Hauptnote überführen. Ein Kontrapunkt, welcher diesem Verlangen Rechnung trägt, wird stets gefälliger also besser, richtiger sein, z. B.:

281. 

Hier hat stets das letzte Achtel melodischen Anschluss an das erste der folgenden Hauptnote; das ist stets von vorzüglicher Wirkung, wenn es auch verkehrt sein würde, daraus ein Gesetz ableiten zu wollen. Solange der Kontrapunkt in gleichen Noten geübt wird, wie wir ihn überwiegend geübt haben, werden grobe Verstösse gegen die gute Wirkung bei sonst regelrechtem Satz weniger zu befürchten sein; anders, wenn es gilt, motivisch zu floriren, worauf bei den künftigen Arbeiten gedacht werden mag. Wenn da die Kontrapunktirung nicht sehr gespreizt und bocksbeinig ausfallen soll, gilt es dafür zu sorgen, dass die Motive guten Anschluss haben.

Um die Übungen des Schülers immer werthvoller zu gestalten und das Interesse immer lebhafter zu machen, ist es nothwendig, die Arbeiten ihres schulstubenmässigen Aussehens zu entkleiden; der Formsinn des Schülers muss systematisch weiter entwickelt werden. Nachdem er in der oben angegebenen Weise eine Anzahl Volkslieder und Choräle selbständig harmonisirt und letztere auch in verschiedenartigen Kombinationen kontrapunktirt hat, versuche er sich selbst in der Melodieerfindung und zwar zunächst im Anschluss an lyrische Gedichte, deren Strophen- und Zeilengliederung ihm den für den Anfang erwünschten Anhalt für die metrische Gliederung geben wird. Der Satz sei für die ersten Versuche schlicht Note gegen Note, die Monotonie werde bekämpft durch möglichst freie rythmische Ausgestaltung, d. h. der Jambus z. B. „allein“ werden nicht stereotyp durch , sondern auch gelegentlich, blos durch  oder die komplizirteren Rythmen  u. a. wiedergegeben, wobei die langen Silben gelegentlich mehrere Noten erhalten; der Daktylus z. B.: „über die“ erscheine nicht immer als  sondern auch durch  oder  oder  u. a. Eine neue Hauptschwierigkeit wird bei diesen Übungen die nothwendige Übereinstimmung der besonders hervortretenden Worte und Silben des Textes und der dynamischen Hauptnoten der Motive und Phrasen. Es versteht sich von selbst, dass gute Vorbilder hier im höchsten Grade fördernd sind; ich verweise daher auf die Quartette von

Mendelssohn, Schumann, Gade, Bruch, die der, Schüler wird ohne Mühe auftreiben können. Je nach dem Texte wird er eine Bearbeitung für gemischten Chor, für 4-stimmigen Männerchor oder 3—4-stimmigen Frauenchor vorziehen. Eine wesentlich interessantere Aufgabe ist es sodann, derartige Chorgesänge nicht Note gegen Note, sondern mit nach einander einsetzenden Stimmen zu komponiren z. B. (für 3 Frauenstimmen):

282.

The musical score is for three voices, likely Soprano, Alto, and Tenor, in G major (two sharps) and 4/4 time. The lyrics are 'Mein Falk hat sich ver - flo - gen, ver - flo - gen'. The Soprano part begins with a quarter note G4, followed by a dotted half note A4, and then a half note B4. The Alto part begins with a quarter rest, followed by a dotted half note G3, and then a half note A3. The Tenor part begins with a quarter rest, followed by a dotted half note F3, and then a half note G3. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across measures.

Dabei werden sich ganz von selbst die durch den Text gebotenen Rhythmen zu einer lebhafteren Bewegungsart ergänzen; es wird auch, um nicht immer in derselben Weise die Stimmen nach einander anfangen und enden zu lassen, sich gebieten, hier und dort Verkürzungen des Textes einer Stimme oder vorübergehende Bewegung in kürzeren Noten oder umgekehrt eine Ausreckung einzelner Silben auf mehrere Zeiteinheiten gebieten. Diese Arbeiten sind sehr anregend und fördernd. Es ist gut, den Schülern bestimmte Texte zur Komposition zu übergeben, damit aus der Vergleichung der Bearbeitungen der verschiedenen Schüler besonderer Nutzen entspringe; es mag daneben dem Privatfleisse überlassen bleiben, Texte zu komponiren, welche das besondere Interesse des Schülers erregt haben.

Weitere Aufgaben mögen sodann sein: die Komposition von Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (wobei

besonderer Nachdruck auf eine selbständige Führung der Klaviermelodie und der Bassstimme zu legen ist), desgleichen von Liedern für zwei (gleichzeitig singende, nur ausnahmsweise alternirende) Singstimmen mit Klavierbegleitung (nach Art der Mendelsohnschen Duette, allenfalls mit etwas mehr Selbständigkeit der einzelnen Stimmen). In dem zuletzt gegebenen Beispiele imitirt die zu zweit einsetzende Stimme notengetreu in tieferer Oktave die höhere; eine solche Führung heisst kanonisch. Wenn auch die Übung in diesen strengsten Formen der Nachahmung (Imitation) erst im Zusammenhange mit der Fugenlehre abgehandelt zu werden pflegt, so ist es doch zur Hinleitung auf die freie Imitation, welche die Seele der guten Kontrapunktirung ist, von Wichtigkeit, sich mit dem Begriff der Nachahmung und den verschiedenen möglichen Arten derselben bald vertraut zu machen; es ist dies selbst für das blosse Geniessen musikalischer Kunstwerke eine unerlässliche Forderung.

§ 45. Nachahmung (Wiederholung, Transposition, Sequenz, Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung).

Nachahmung kann wirkliche Wiederholung sein, und auf der Verwandtschaft der theilweisen Wiederholung mit der gänzlichen beruht die Kunstwirkung der ersteren; das Wiedererkennen des jetzt erklingenden als dasselbe, welches wir vorher hörten, bereitet eine ästhetische Lustempfindung. Es ist das Verfolgen der Einheit in der Mannigfaltigkeit, eins der ästhetischen Grundgesetze, was dieses Lustgefühl verursacht. Die notengetreue Wiederholung eines musikalischen Gedankens enthält immer noch das Moment der Mannigfaltigkeit in der zeitlichen Trennung, dem vorher und jetzt; es ist also schliesslich mit der Imitation in der Musik, wie mit der Symmetrie in der Architektur, bei welcher letzteren nur die räumliche Trennung an die Stelle der zeitlichen tritt. Die Rosette der Architektur liesse sich vielleicht dem Kanon der Musik vergleichen; der als eine Stimme notirte Kanon entspricht dem Achtel oder Viertel der Rosette, das sie in ihrer Totalität giebt. Der schlichte Parallelismus der Wiederholung eines musikalischen Gedankens spielt eine wichtige Rolle beim Aufbau der grossen

Kunstformen, der Sonatenform, Rondoform etc.; bekanntlich ist für die erstere eine Repetition der Hauptthemen vor ihrer Verarbeitung charakteristisch. Dagegen wird eine schlichte Wiederholung eines Themenbruchstücks, einer Phrase, als Armuthszeugniss des Komponisten angesehen, oft genug nicht mit Recht; bei Beethoven sind die Fälle gar nicht selten, dass ein kurzes Motiv erst mehrere Male repetirt wird, ehe eine eigentliche thematischen Entwicklung erfolgt, z. B.:

283.

Op. 10. 3. Rondo. Op. 14. 2. I. bis

(II da 8va)

Op. 22. bis

Vgl. Op. 28 das Rondo, Op. 31, I. Satz und Rondo, op. 54. I, op. 81a (l'absence), op. 106. I, u. s. w. Gerade zu Anfang liegt in der Wiederholung des thematischen Keimes etwas wie nachdrückliche Aufstellung, Sammlung oder dgl., und gewiss lässt sich auch für ähnliche Parallelismen inmitten des thematischen Aufbaus oder der Durchführung eine ästhetische Motivierung finden. Eine sehr beliebte Art der Wiederholung, die von Salonkomponisten gelegentlich bis zum Überdruß ausgebeutet aber auch von den besten Meistern nicht verschmäht wird, ist das Echo, d. h. die Wiederholung in vermindelter

Tonstärke, sei es in derselben oder einer höheren oder tieferen Oktave.

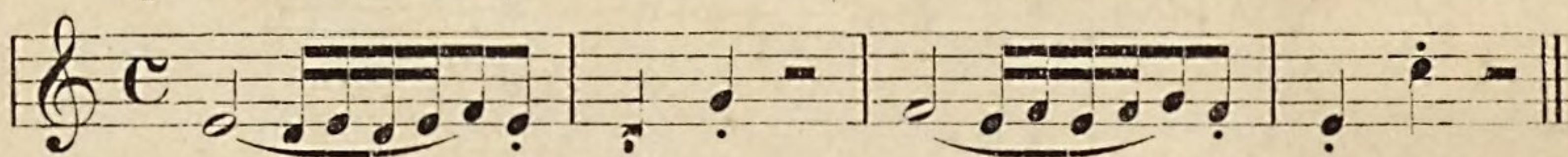
Von ungleich höherer Bedeutung für die musikalische Formgebung sind aber die eigentlichen Nachahmungen, d. h. nicht notengetreue Wiederholungen, sondern Versetzungen und andere Umgestaltungen eines thematischen Motivs. Vor allen andern zu nennen ist die Versetzung des Motivs auf andere Tonstufen; ausgedehnt auf eine ganze musikalische Phrase steht dieselbe wie die wirkliche Wiederholung in Verruf und wird mit den Ehrennamen Schusterfleck (Rosalie) belegt. Dass auch die Schusterflecken nicht ausnahmslos verwerflich sind, beweisen wohl zur Genüge die vielen schönen Wirkungen, welche besonders Schumann und Wagner durch die einfache transponirte Wiederholung erzielt haben. Die Transposition eines kurzen Motivs ist die gewöhnlichste Art der thematischen Entwicklung und zwar steigt gewöhnlich das Motiv zuerst um eine (diatonische) Sekunde z. B. (Beethoven):

284.

Op. 2. I. (1. Satz):



Op. 2. III. (1. Satz):



Op. 7. (1. Satz):



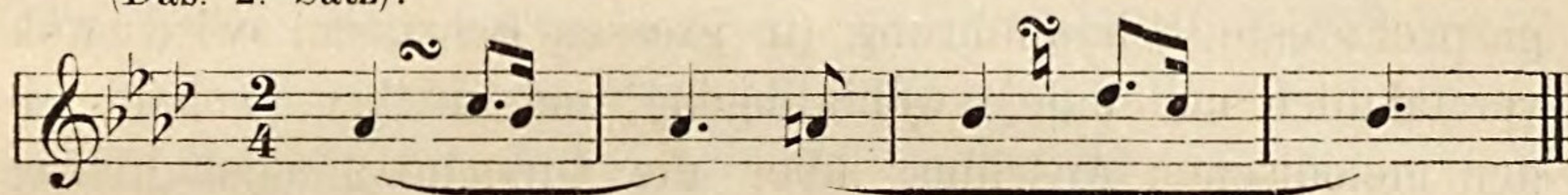
(daselbst)



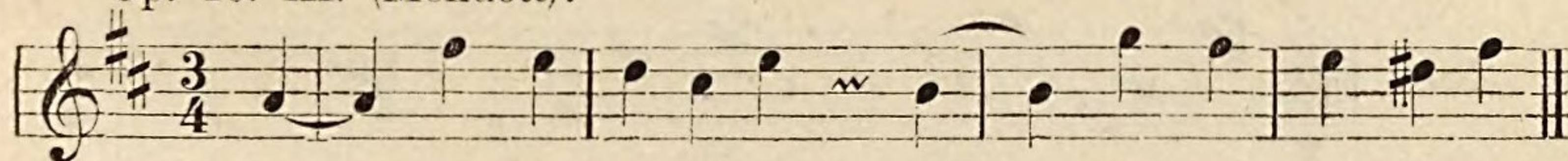
Op. 10. I. (1. Satz):



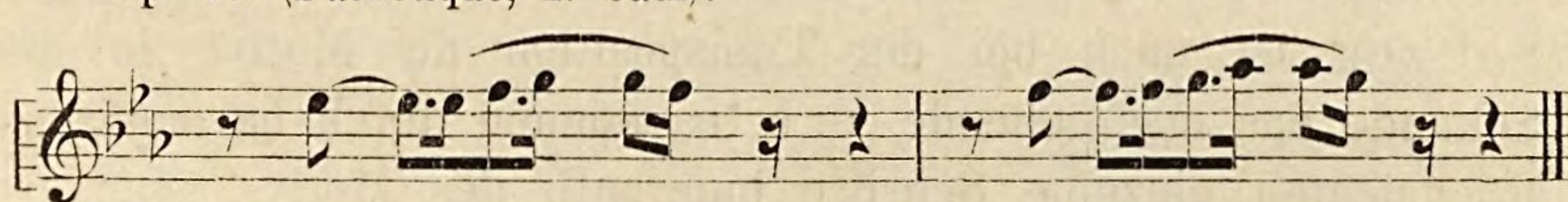
(Das. 2. Satz):



Op. 10. III. (Menuett):



Op. 13. (Pathétique, 1. Satz):



Op. 14. II. (1. Satz):



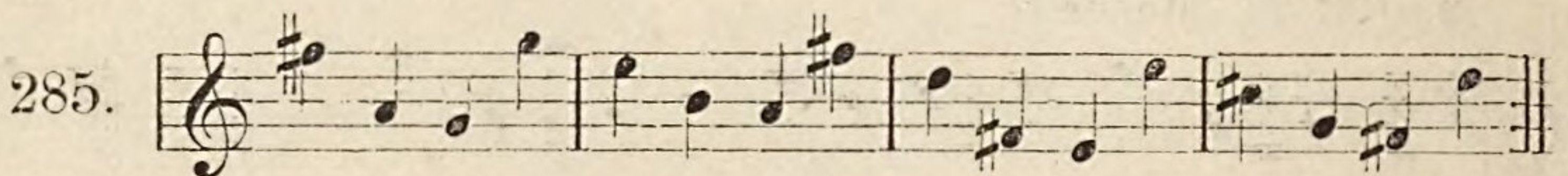
Op. 22. (Rondo):



etc. etc.

Die Sekundsteigerung ist zugleich das gewöhnlichste und das richtigste Mittel der Steigerung überhaupt. Terzensteigerung und Quarten- oder Quintensteigerung, welche ebenfalls recht häufig sind, verhalten sich doch zur Sekundsteigerung etwa

wie der Terzschrift, Quartschrift und Quintschrift der Melodie zum Sekundschrift. Wie in harmonischer Beziehung der Quintschrift das nächstliegende ist und daher dem Quintschrift der Harmonie der Quintschrift der Tonalität als die gewöhnlichste Modulation entspricht, so ist in melodischer Beziehung der Sekundschrift das nächstliegende sowohl für die Fortschreibung des einzelnen Tones als des ganzen Motivs. Schon gelegentlich der Untersuchung der Mehrstimmigkeit durch Brechung hatten wir Gelegenheit zu beobachten, wie unser Ohr die Spitzen der melodischen Bewegung mit einander verbindet auch wenn dieselben durch Zwischentöne getrennt sind. Die gespreizteste Stimmführung (in grossen Schritten) wird wohl verständlich und daher wohlklingend und singbar, sobald sie den melodischen Anschluss über die Unterbrechungen hinweg wahrt:



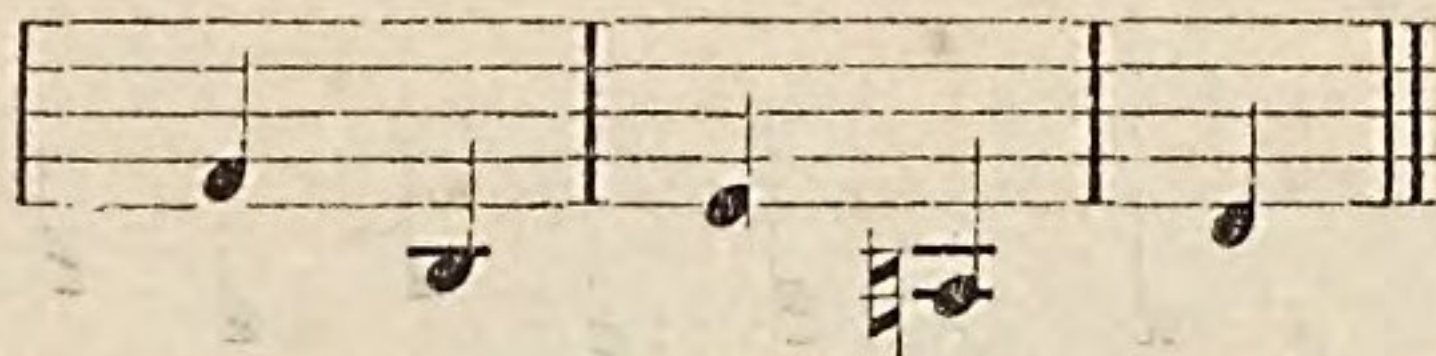
die Sprünge der Melodie nachträglich ausfüllt durch Sekundanschlüsse:

286.

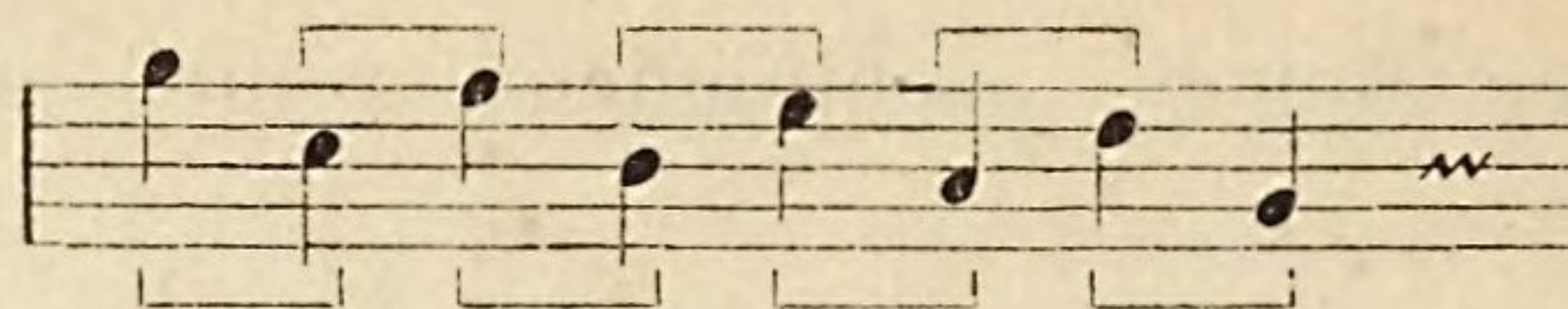


Einzig das g^4 könnte man vielleicht vermissen. Ganz ohne Nachahmung gehts aber doch auch hier nicht ab; zunächst ist die rhythmische Verwandtschaft der beiden ersten kleinen Phrasen in die Augen fallend (beide enden mit der dynamischen Hauptnote, welche in beiden Fällen den Werth ♩ hat). Die letzten Takte aber bringen die Nachahmung in Gestalt der Sequenz:

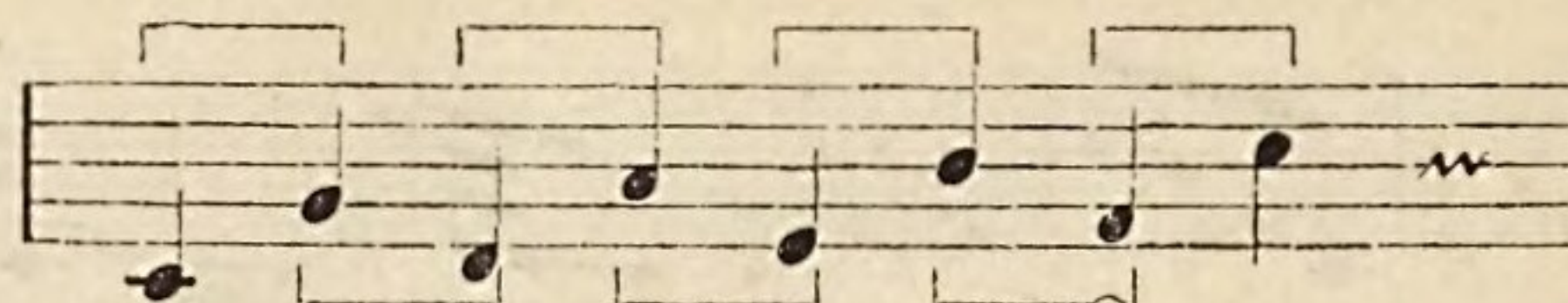
287.



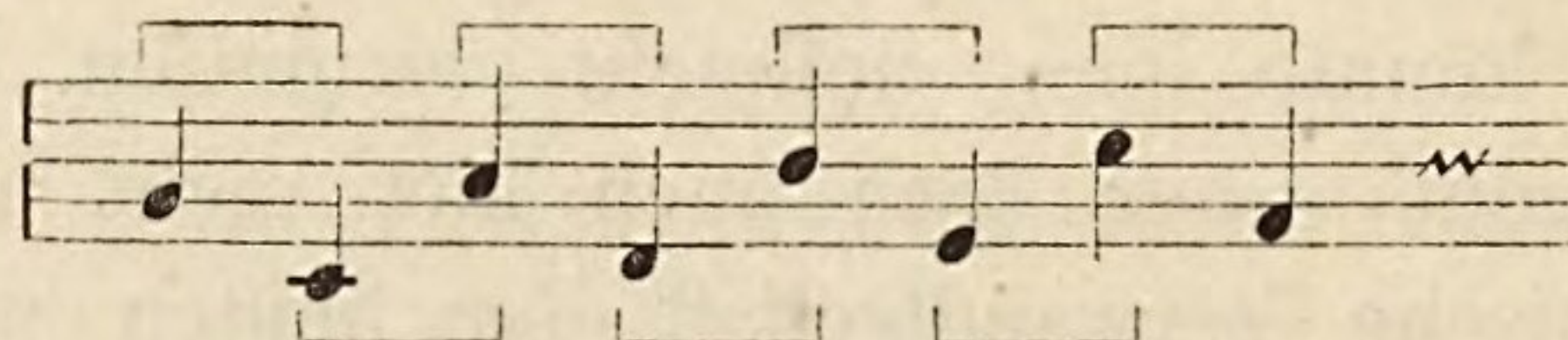
Da die Sequenz eine Bildung rein melodischer Natur ist, so haben wir sie in der Harmonielehre ziemlich unberücksichtigt gelassen; jetzt dürfen wir ihre unständlichere Erklärung nicht länger verschieben. Wie bereits im § 39 angedeutet, ist die Sequenz eine stufenweise steigende oder fallende Wiederholung derselben Stimmschritte, also zunächst in der unbegleiteten Melodie die strenge Fortführung einer melodischen Figur in steigender oder fallender Sekundfolge im strengen Anschluss an die Tonleiter. Wie Fetis (*Traité de l'harmonie*) richtig erkannt hat, ist die Sequenz ein sistiren der harmonischen Entwicklung; so lange die Sequenz läuft, bleibt derselbe Akkord für die Auffassung maßgebend (im obigen Beispiele die Unterdominante des^+). Es kann das gar nicht anders sein, da nach unseren geläuterten Anschauungen von Tonart und Tonleiter das Festhalten einer Tonleiter soviel bedeutet als Festhalten eines Akkordes. Die einfachsten Formen der Sequenz sind die einfachen Brechungen:



(in fallenden Quinten oder steigenden Quarten fallend)



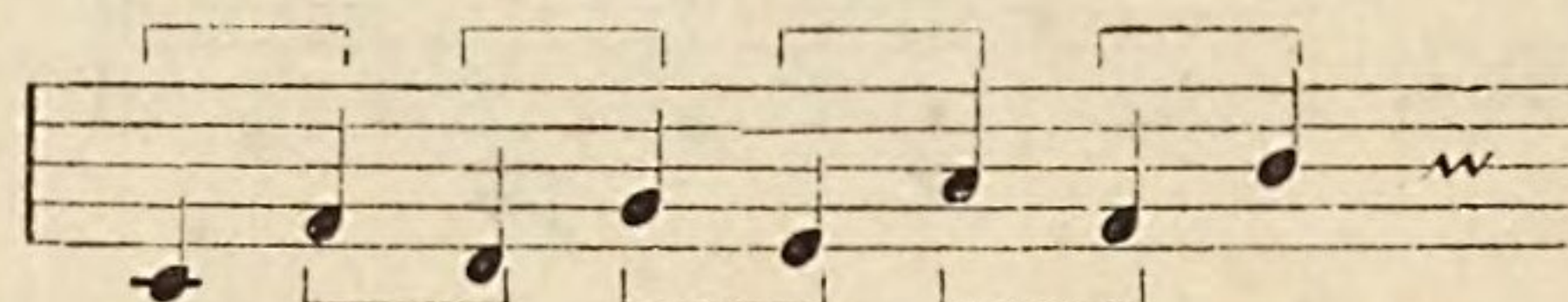
(in steigenden Quinten oder fallenden Quarten steigend)



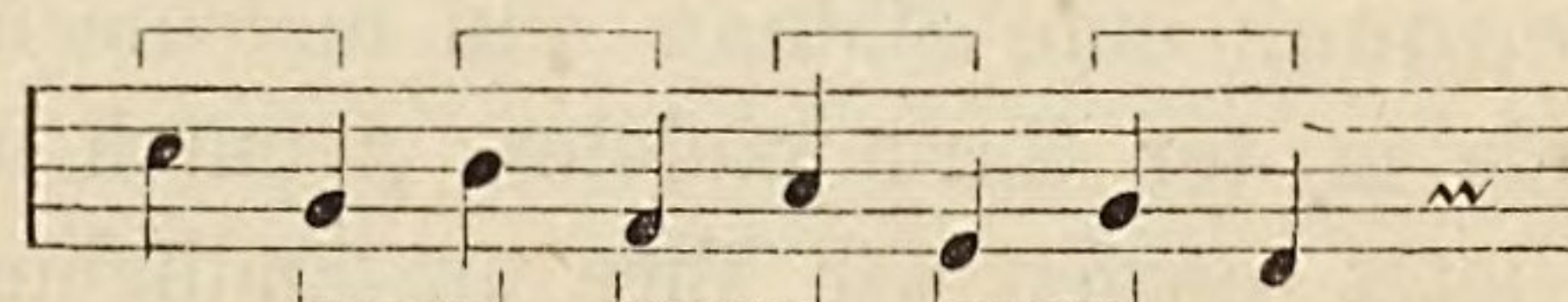
(in fallenden Quinten oder steigenden Sexten steigend)



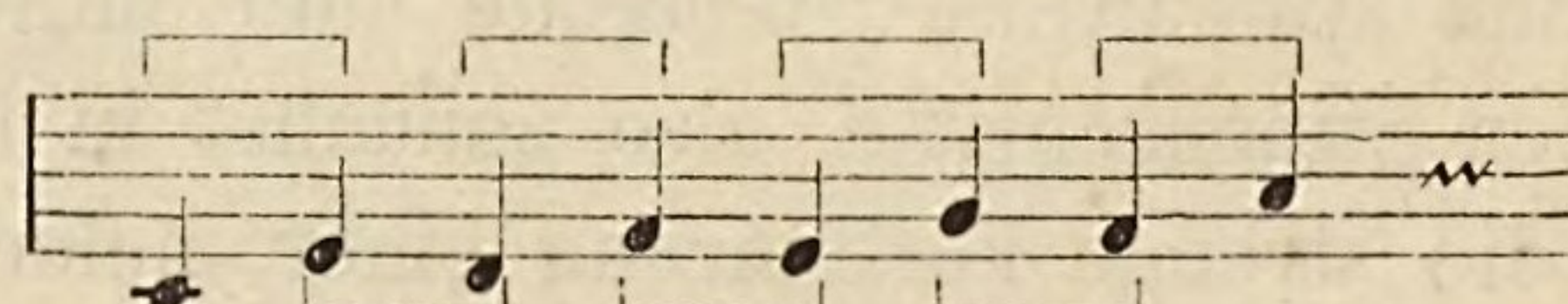
(in steigenden Quinten oder fallenden Sexten fallend)



(in steigenden Quarten oder fallenden Terzen steigend)



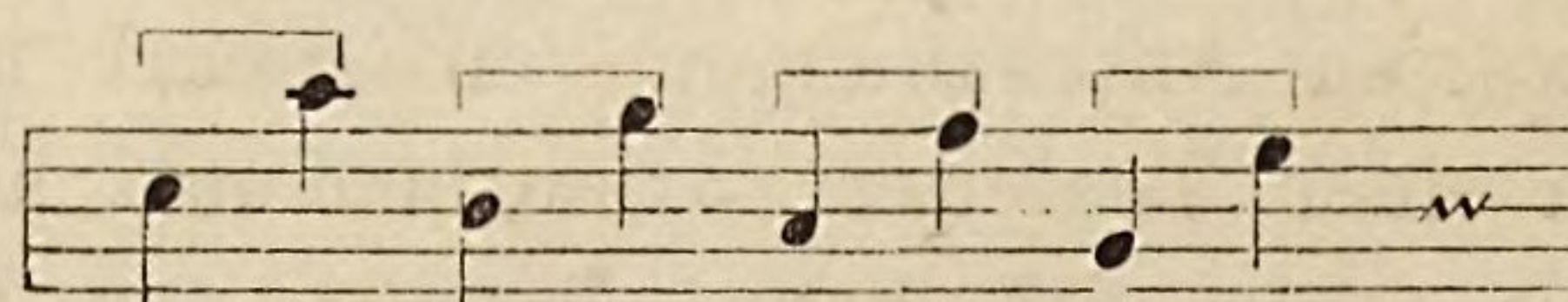
(in fallenden Quarten oder steigenden Terzen fallend)



(in steigenden Terzen oder fallenden Sekunden steigend)



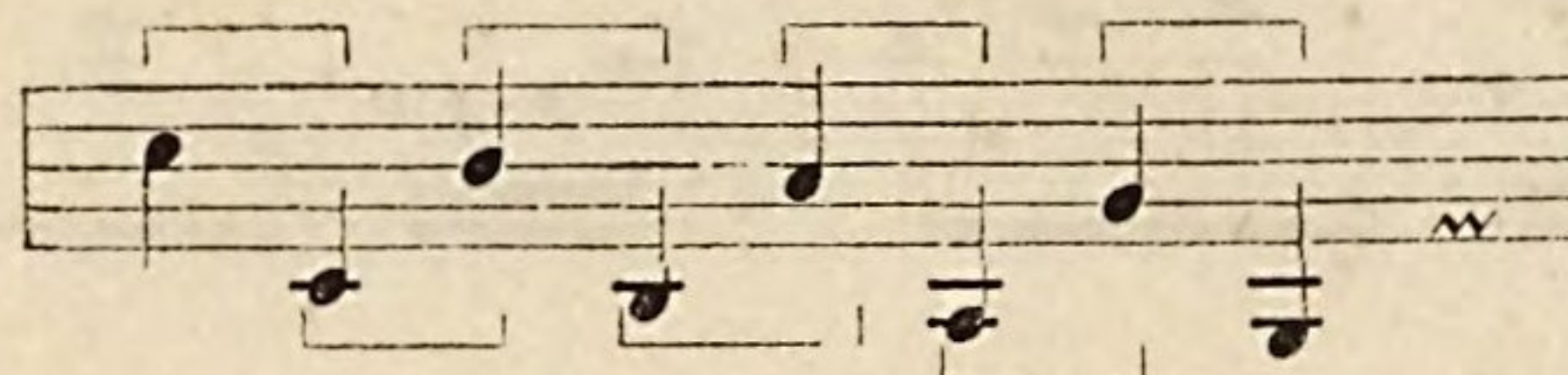
(in fallenden Terzen oder steigenden Sekunden fallend)



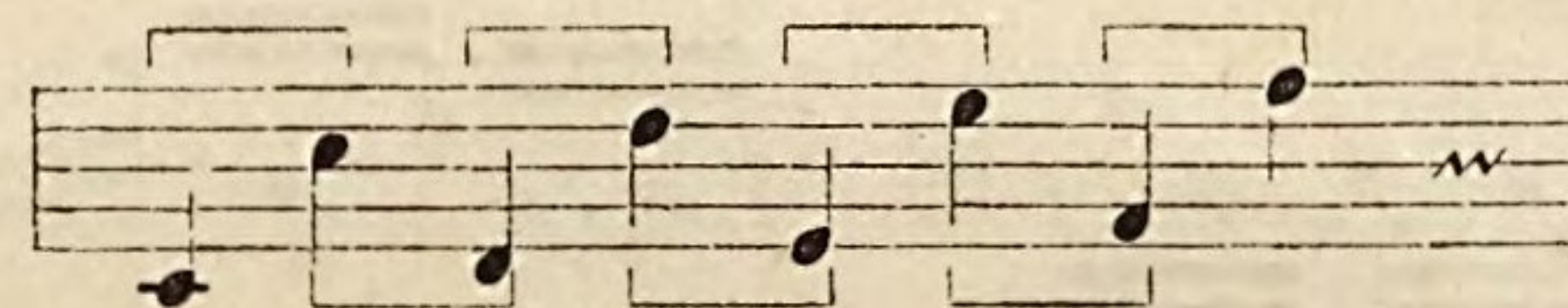
(in steigenden Sexten oder fallenden Septimen fallend)



(in fallenden Sexten oder steigenden Septimen steigend)



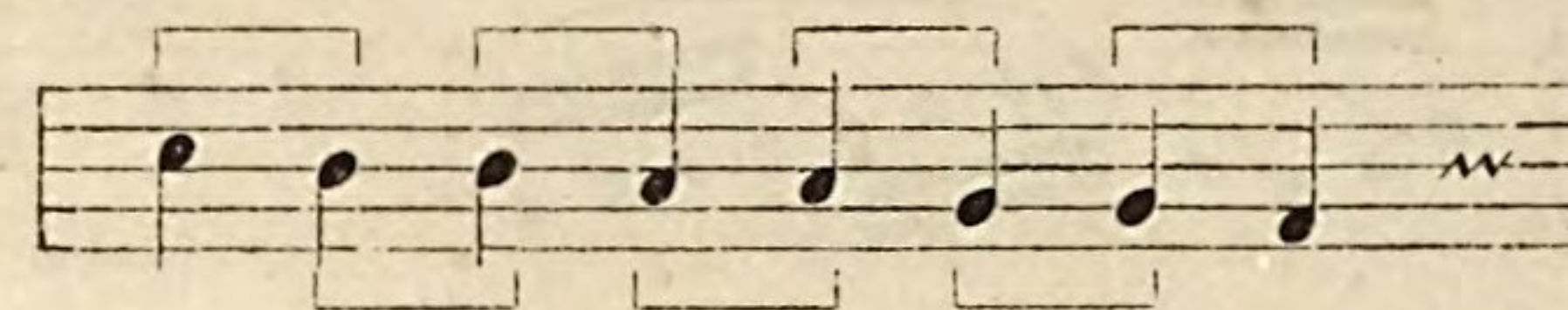
(in fallenden Oktaven oder steigenden Septimen fallend)



(in steigenden Oktaven oder fallenden Septimen steigend)



(in steigenden Sekunden oder Reperkussionen steigend)



(in fallenden Sekunden oder Reperkussionen fallend)

Dies sind die einfachen Elemente der Sequenzen, aus denen die § 39 aufgezeichneten und viele anderen analogen Bildungen durch Einschaltung von Verbindungstönen (Durchgängen), Reperkussionen und anderen Veränderungen entstehen. Die dort gegebenen Gänge betrachteten wir nur als lebhaftere Figurationen in einer Stimme, die eigentliche Sequenz, das was man gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnet, ist aber eine fortgesetzte gleichmässige Fortschreitung aller am Satze theiligten Stimmen, gleichviel ob dieselben figurirt sind oder nicht z. B.:

288. Bach, Wohlt. Kl. II. 15 (Präl.)



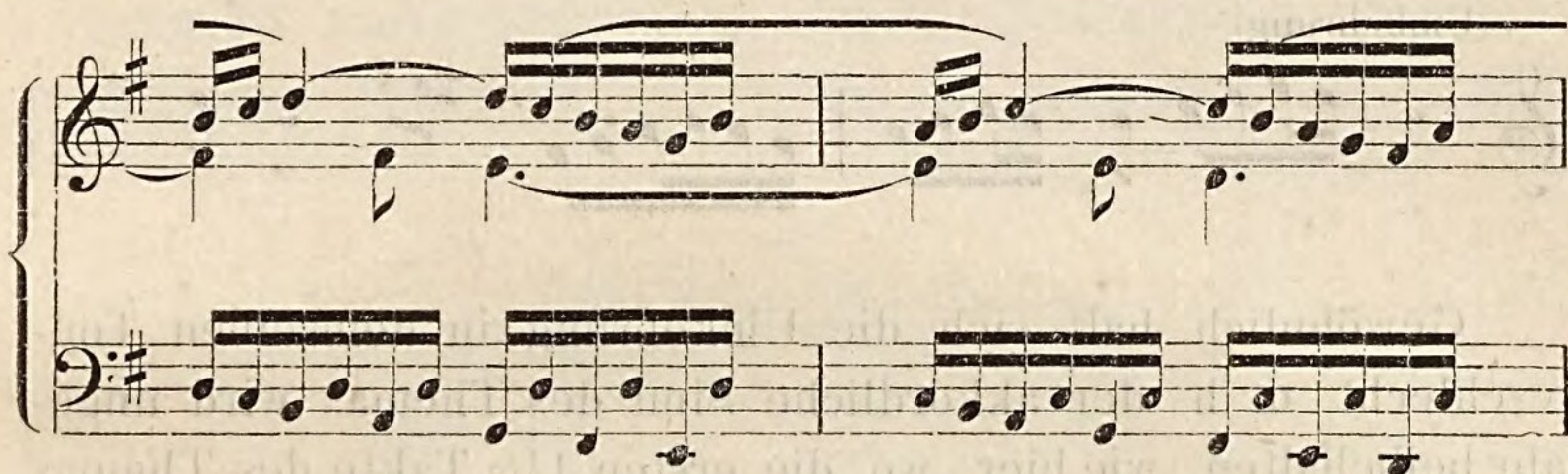
ib. I. 2 (Präl.)



ib. II. 12 (Fuge)



ib. I. 15. (Fuge.)



Sobald die Sequenz solche Dimensionen annimmt (die Motive haben hier die Länge von ganzen Takten) tritt an Stelle des Festhaltens desselben Akkordes in der Auffassung das Festhalten derselben Tonart, während jedes neue Motiv innerhalb der Tonart im Sinne eines andern Akkords gefasst werden wird.

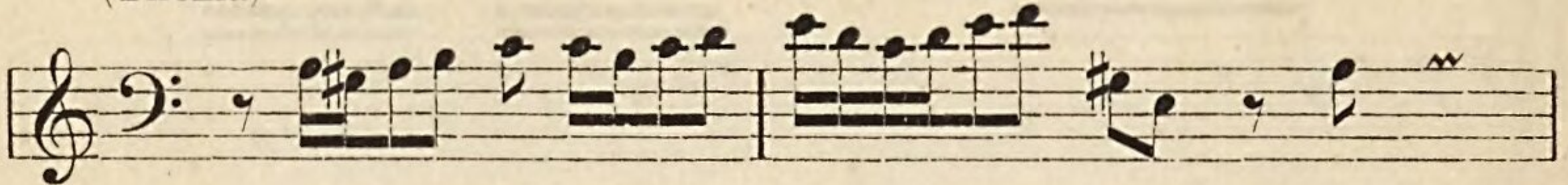
Die Fortspinnung der Komposition durch Sequenzen ist ein ziemlich mechanisches und darum vielfach verworfenes Mittel; doch darf man nur ja darin nicht zu weit gehen. Es liegt vielmehr gerade in diesem sozusagen selbstthätigen Fortwachsen des Gedankens etwas ganz eigenthümlich packendes; die natürlichen Gesetze des musikalischen Schaffens treten darin ganz unverhüllt zu Tage, der ästhetische Eindruck ist daher ein keineswegs geringwerthiger. Natürlich darf sich aber der Komponist nicht so sehr seiner Schaffensfreiheit begeben, dass er immer nur Motive pflanzt und dieselben dann in Sequenzen weiter wachsen lässt. Das natürliche würde sonst zum naturalistischen werden.

Eine ganz andere Form der Nachahmung, welche in verschiedener Weise mit den betrachteten Formen kombiniert werden

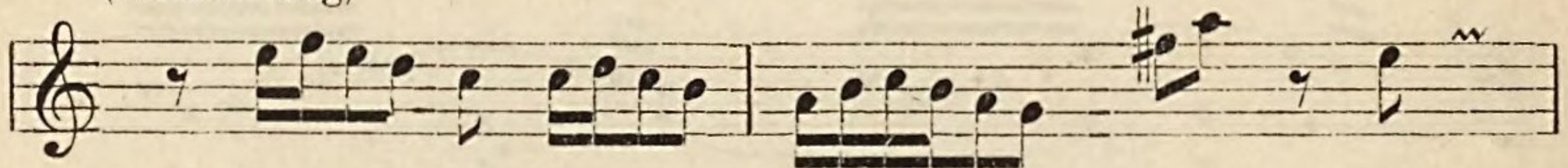
kann, ist die Umkehrung, d. h. die Ersetzung der Steigung durch Fall und des Falls durch Steigung, z. B. (Bach, Wohlk. Kl. I. 20 [Fuge]):

289.

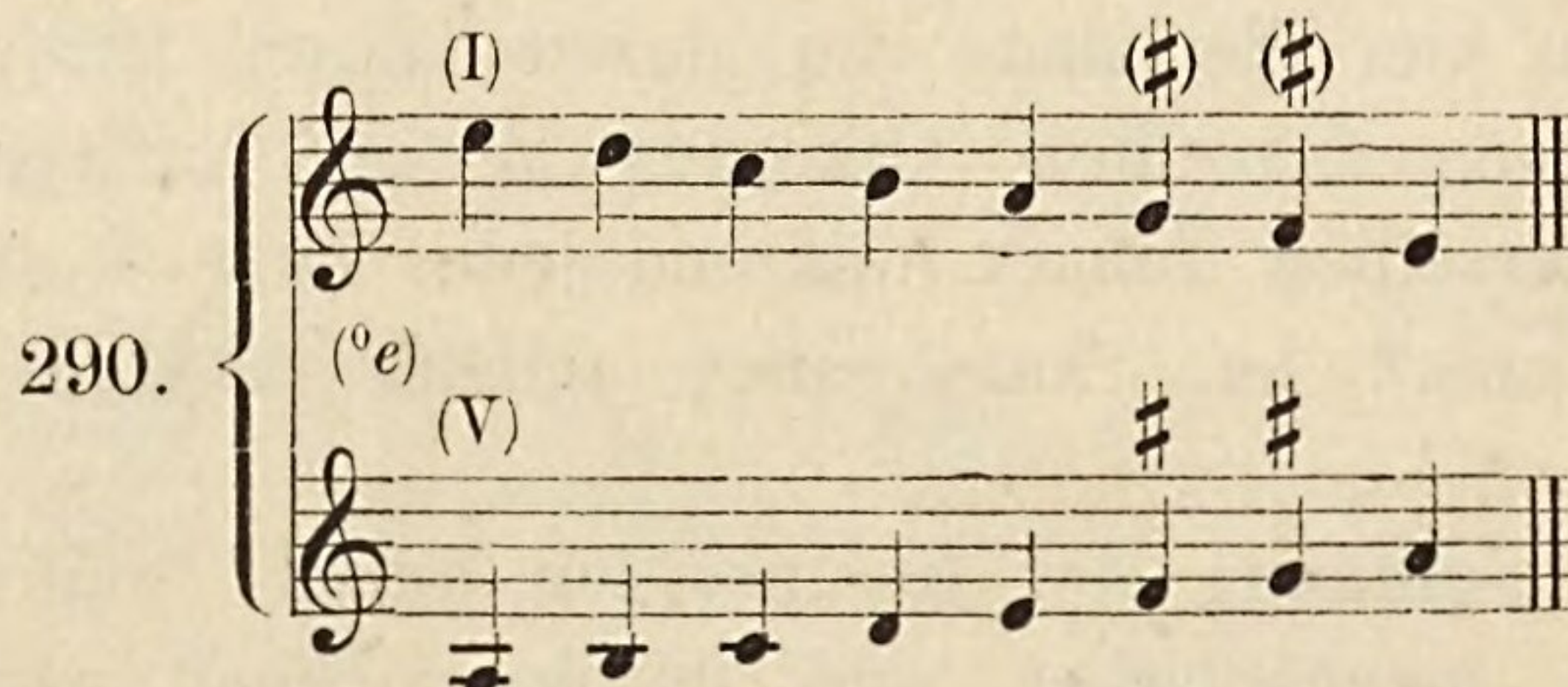
(Thema)



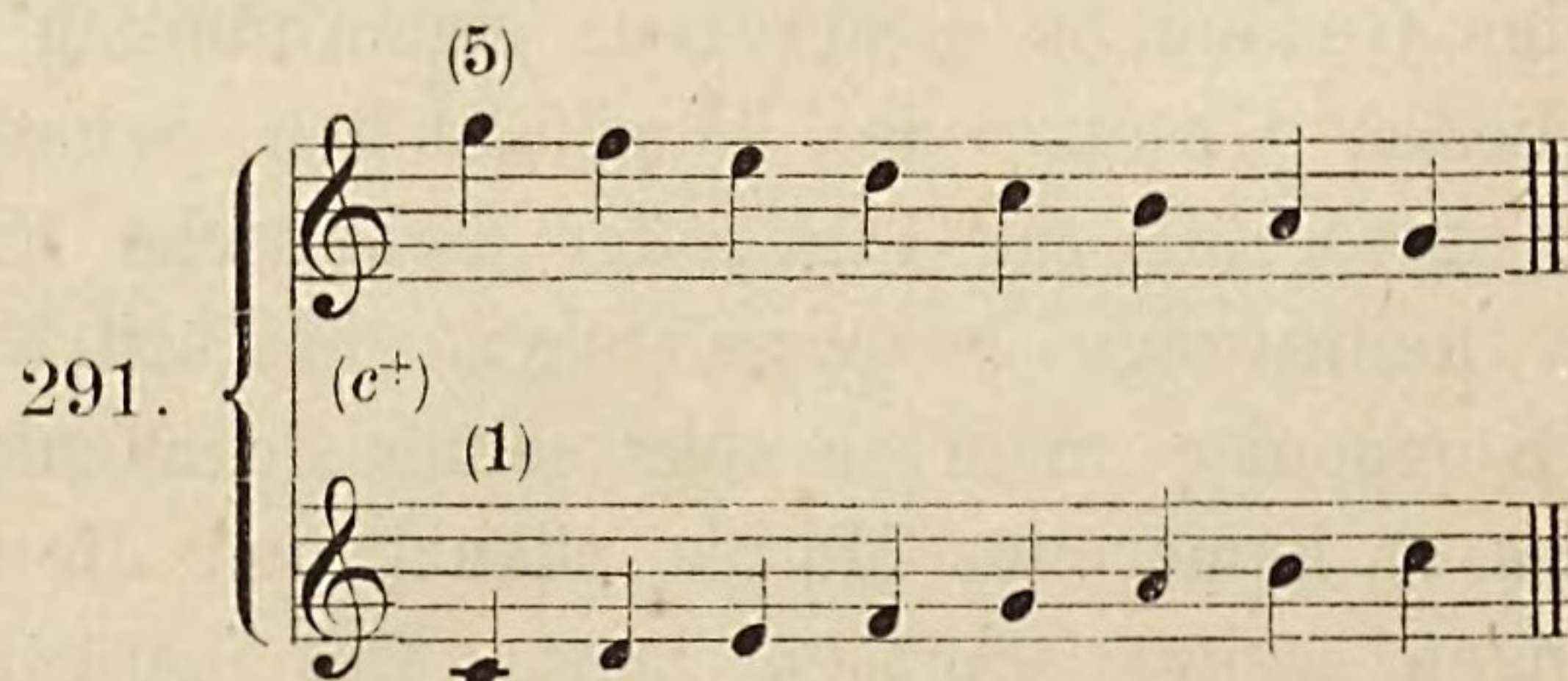
(Umkehrung)



Gewöhnlich hält sich die Umkehrung in demselben Tongeschlecht, d. h. der akkordliche Sinn des Themas wird ungefähr beibehalten, wie hier, wo die ersten $1\frac{1}{2}$ Takte des Themas wie der Umkehrung sich im *a*-Mollakkord halten; hier sind Hauptton und Quinte einander gegenüber gestellt:



Das ist auch für Dur die gewöhnlichste Form:



Die daneben gebräuchlichste Form der Umkehrung ist die mit Festhaltung des Haupttones:

292.

(c^+) 1 ($^{\circ}e$) I (#) (#)

Die Gegenüberstellung der Terz macht aus Dur Moll und umgekehrt, und gestattet die strenge Nachahmung der grossen und kleinen Intervalle etc.

293.

I (3) e (c) c (e) 1 (III)

Wird bei Gegenüberstellung der Quinte oder des Haupttons die Nachahmung streng durchgeführt, so wird gleichfalls aus Dur Moll und umgekehrt:

294.

$^{\circ}g$ $^{\circ}c$ (5) (c) (g) (V) (1) (c) (c) (I) (c^+) (c^+)

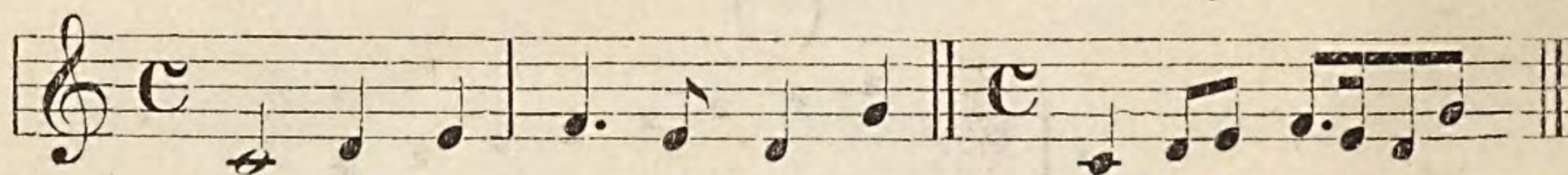
Die strenge Nachahmung des gemischten Moll ergiebt Hauptmanns Molldur und umgekehrt:



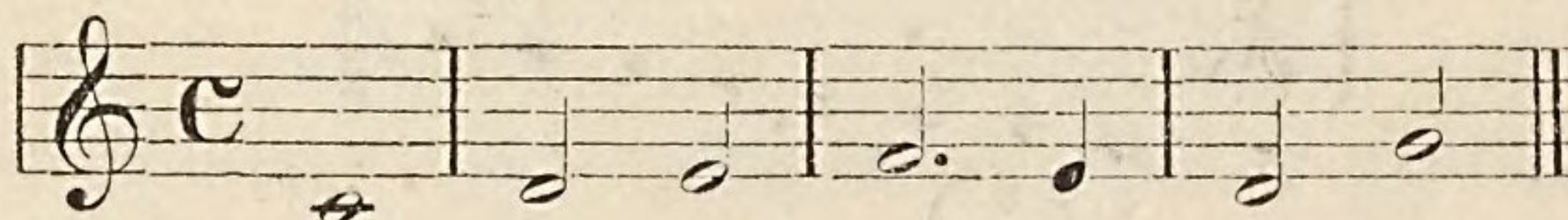
Endlich sind beliebte und leichtverständliche Formen der Nachahmung die Verlängerung und Verkürzung der Notenwerthe (Vergrösserung oder Augmentation und Verkleinerung oder Diminution):

296. Thema:

Verkürzung:



Verlängerung:



Die zahllosen möglichen Abweichungen durch Verlängerung oder Verkürzung einzelner Noten überhaupt durch nicht gleichmässige sondern unregelmässige Veränderung können natürlich hier nicht zur Sprache gebracht werden, sondern werden am besten durch die praktische Erfahrung erkannt, z. B. wenn man obiges Thema so umgestalten würde:

297.



Für den vorliegenden nächsten Zweck handelte es sich nur darum, das Wesen der Nachahmung zu erklären und das Interesse für diese spezifisch musikalische Art der Formgebung zu erwecken. Die Vertiefung ihrer Kenntniss wie die Erwerbung der völligen Herrschaft über dieselbe wird dagegen erst durch die speziell darauf berechneten Übungen im Kanon und in der Fuge möglich. Es ist aber keineswegs zu empfehlen,

dass der Schüler allzufrüh zu diesen Arbeiten übergeht. Nur zu leicht geschieht es, dass die schwierigen und interessanten Probleme dieser Zweige der Kunst ihn ganz gefangen nehmen und sein Schaffen in Bahnen lenken, welche ihn von den höchsten Idealen der zeitgenössischen Kunstrichtung wegführen. Die Aufgabe der Schule kann niemals sein, den Schüler in veralteten Formen und Begriffen zu erziehen; vielmehr muss sie mit allen Kräften danach streben, die rechten Formeln für das zu finden, was die Geister der Zeit bewegt. Es gab eine Zeit (im 14—16. Jahrh.) wo die Kunst der strengen Nachahmungen die wichtigste Kunst des Komponisten war; heute ist es etwas anderes was wir erstreben: Tiefe des Gefühlsausdrucks, Wärme und Natürlichkeit der Empfindung; von der technischen Seite her betrachtet ist die Vielgestaltigkeit aber Klarheit des harmonischen Gehaltes der Kunstwerke das Kennzeichen unserer Epoche. Nicht ohne Grund wird geklagt, dass bei der jüngeren Generation alles in der Harmonie untergeht, dass die Rhythmik monoton wird und eine wirkliche Melodie kaum noch zu finden ist; doch möchte ich behaupten, dass noch mehr als die einseitige Kultur der Harmonik der instrumentale Kolorismus die Schuld trägt an der Armuth an wirkliche Themen und interessanter thematischer Arbeit. Gesetzt den Fall, der Komponist will eine elegische Stimmung zum Ausdruck bringen, ein Nachtstück träumerischer Haltung, so ist mit der Wahl der Instrumente schon die Aufgabe halb gelöst, wenn er zu Bratsche, Oboe oder Englischhorn und dgl. greift. Das Thema kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Grelle dynamische Kontraste, abgerissene kurze Phrasen erscheinen an Stelle von ausgesponnenen Themen, als wenn es schon so arg lang her wäre, dass die Beethovensche Langathmigkeit etwas ganz neues war! Mit Nichten. Wir warten noch immer auf den, welcher er Beethoven gleich thäte. Beethovens Kunstideal ist noch nicht veraltet, es ist das des neunzehnten Jahrhunderts, das unserer Zeit. Wenn wir in etwas über Beethoven hinausstreben, so kann es nur noch reichere Polyphonie innerhalb derselben reichen und ausdrucksvollen Harmonik und neben einer dominirenden Melodie sein, was wir ins Auge

zu fassen haben, also eine Verschmelzung von Bach und Beethoven. Im Sinne dieser Idee ist vorliegende Skizze des Kontrapunkts abgefasst, in diesem Sinne bitte ich sie zu verstehen. Manches konnte der Neuheit der Behandlungsweise wegen nicht gleich ganz so verarbeitet und mundgerecht zugerichtet werden, wie ich es wohl gewünscht hätte; vielleicht ist es mir vergönnt, wenn ich die Skizze einmal zum vollständigen Lehrsysteme ausführe, die grosse und schwere Aufgabe befriedigender zu lösen — doch muss ich mich auch bescheiden, wenn andere die Arbeit zu einem bessern Ende führen. Jedenfalls ist die Fülle der sich ergebenden neuen Gesichtspunkte und für die Praxis werthvollen positiven Resultate selbst schon bei dieser skizzenhaften Behandlung überraschend genug, um den Versuch, die gesamte Lehre des Kontrapunktes auf harmonischer Grundlage aufzubauen, nicht als gewagt und gefahrbringend erscheinen zu lassen.

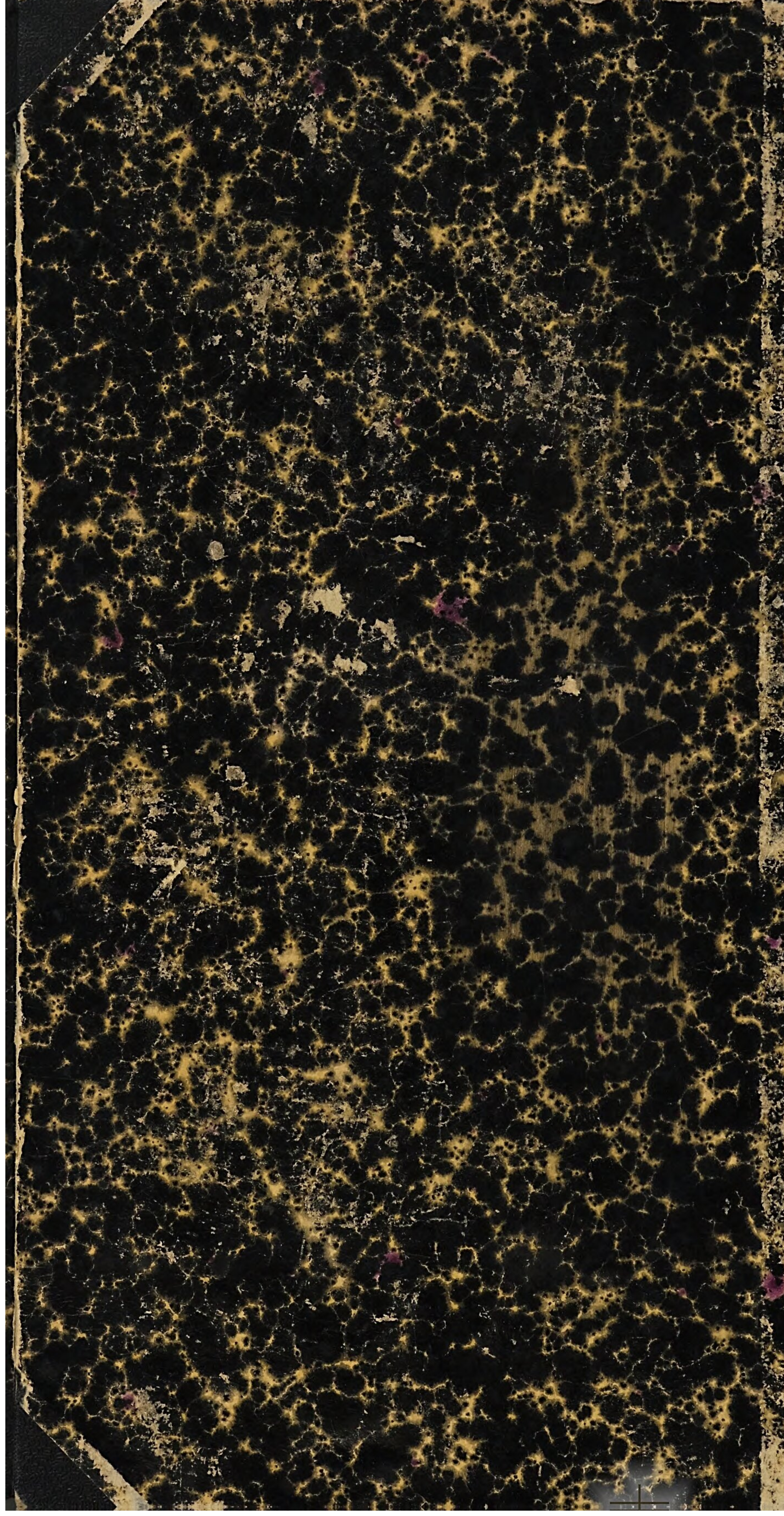


In demselben Verlage ist erschienen:

Riemann, Dr. Hugo, Elementar-Musiklehre. (Eingeführt am Konservatorium in Hamburg.) Preis M. 1.60.

Grädener, Carl G. P., Professor am Konservatorium in Hamburg, System der Harmonielehre. Preis M. 4.50

Zoder, Max, Kurzgefasste Harmonielehre für den Schulgebrauch. Ein Auszug aus dem »System der Harmonielehre« von Carl G. P. Grädener. Preis M. 1.80.



Riemann, Hugo,

Neue Schule der Melodik Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode

Hamburg 1883

Mus.th. 2831 p

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657712-4